

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RAFAEL IATZAKI RIGONI

A POÉTICA DO COTIDIANO E DO TRANSCENDENTE: LIRISMO E
HERMETISMO EM *INVENÇÃO DE ORFEU* DE JORGE DE LIMA

CURITIBA-PR

2019

RAFAEL IATZAKI RIGONI

A POÉTICA DO COTIDIANO E DO TRANSCENDENTE: LIRISMO E
HERMETISMO EM *INVENÇÃO DE ORFEU* DE JORGE DE LIMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná (PPGL/UFPR), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Professor Doutor Luís Gonçalves Bueno de Camargo

CURITIBA - PR

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Rigoni, Rafael Iatzaki

A poética do cotidiano e do transcendente : lirismo e hermetismo em
Invenção de Orfeu de Jorge de Lima . / Rafael Iatzaki Rigoni. – Curitiba,
2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo

1. Lima, Jorge de, 1895 – 1953 – Crítica e interpretação. 2. Poesia lírica
brasileira. 3. Hermetismo. I. Título.

CDD – B869.142



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7


TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RAFAEL IATZAKI RIGONI** intitulada: **A POÉTICA DO COTIDIANO E DO TRANSCENDENTE: LIRISMO E HERMETISMO EM INVENÇÃO DE ORFEU DE JORGE DE LIMA**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Março de 2019.


LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

LUCIUS PROVASE
Avaliador Externo (UFPR)

RENATA PRAÇA DE SOUZA TELLES
Avaliador Externo (UFPR)


GABRIEL DORIA RACHWAL
Avaliador Interno (UEPG)

AGRADECIMENTOS

A Deus, “pedra contra a qual sangra a minha cabeça” (Adélia Prado).

À minha família: em especial aos meus pais que proporcionaram uma educação e uma vida que eles mesmos não puderam ter. À minha irmã, Cris, que além de duas sobrinhas lindas – Luna e Louise – me presenteou com muitas risadas, boas conversas, amor e amizade que desde cedo me amparam. Ao meu irmão, Adri, cuja força e coragem me inspiram e também por acreditar em mim quando eu mesmo não consigo. Aos meus tios e tias, primos e primas por preencherem minha vida de carinho e alegria.

À equipe do CNA Curitiba Boa Vista: a todos os professores e colaboradores que fazem a minha jornada mais leve e prazerosa. Em especial aos meus diretores, Maurício e Patrícia, que com compreensão e afeto tratam-me todos os dias;

Ao corpo docente do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná que me ensinou a beleza e a importância da *inútil poesia* e o prazer de “lutar com palavras”. Em especial aos professores envolvidos na banca de qualificação e de defesa deste trabalho.

Ao meu orientador, professor Luís Bueno, que com muita sabedoria e humildade me auxiliou nesses dois anos. Agradeço pela paciência e interesse que demonstrou pelo desenvolvimento do trabalho; agradeço por cada conversa, cada e-mail e cada comentário e observações de leitura durante esse período e agradeço principalmente pelo exemplo de leitor zeloso e comprometido com o texto literário.

À Alice, minha esposa, que com ternura e amor me sustenta em todos os momentos; agradeço por amenizar as angústias da vida acadêmica e por multiplicar os prazeres da vida cotidiana. A ela cujo amor “comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte.” (João Cabral)

*Invadimos os outros e as condutas,
vivemos pelos outros e dos outros,
temos olhos de João, lábios de Pedro,
choramos os antípodas, nós públicos,
nós conflitos e duras invasões,
os traços de Eduardo me disfarçam,
as máscaras de Carlos me acomodam,
sou modelos de triste e de freires,
busco modelos para ser os outros.*

Jorge de Lima

*Esquecem que
a poesia moderna
é uma luta pelo respirar*

Tadeusz Rócewicz

RESUMO

Partindo da hipótese de que a fase final da produção poética de Jorge de Lima apresenta um novo tipo de lirismo, isto é, poesia lírica marcada por sua relação com o exterior, empenhada na comunicação e na relação entre o sujeito que escreve e o mundo ao seu redor, o estudo analisará a obra *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima privilegiando os aspectos centrais da concepção de lirismo moderno como apresentada pelo crítico Michel Collot e também a característica ambivalente da obra, seu caráter transcendente e terreno. Contrária à leitura que entende a produção poética de Jorge de Lima como hermética, o estudo apresentará uma leitura da obra procurando estabelecer uma relação entre *Invenção de Orfeu* e a lírica moderna, sempre considerando o caráter duplo, comunicativo e referencial intrínseco ao discurso poético. A análise se voltará para três aspectos: a configuração da relação do sujeito lírico e a alteridade nos poemas; os elementos e aspectos que estabelecem um elo entre *Invenção de Orfeu* e a cultura, geografia e história brasileira. Por último o estudo apresentará uma aproximação da poesia de Jorge de Lima com a produção de João Cabral de Melo Neto por meio de um novo entendimento de poesia lírica e antilírica.

Palavras-chave: Invenção de Orfeu; Poesia Lírica; Lírica Moderna; Poesia Hermética.

ABSTRACT

Starting from the hypothesis that the final phase of Jorge de Lima's poetry presents a new kind of lyricism, one which is based on the relation with the outside world, committed to the relation and communication with the surrounding world, this paper will analyze Jorge de Lima's *Invenção de Orfeu* focusing on the central aspects of the modern concept of lyricism as presented by the critic Michel Collot and also focusing on the ambivalent aspect of the book, its transcendent and mundane nature. Opposite to the analyses that label the poetic works of Jorge de Lima as hermetic ones, this paper will present a reading of the book attempting to establish a liaison between *Invenção de Orfeu* and the modern lyricism, always considering the double, communicative and referential aspects of the poetic discourse as intrinsic ones. The analyses will focus on three main aspects: the configuration of the relation between the lyric self and alterity in the poems; the elements and aspects that establish a link between *Invenção de Orfeu* and Brazilian culture, geography and history. Lastly the paper will present an approximation of Jorge de Lima's work to the poetry of João Cabral de Melo Neto based on a new concept of lyric and anti-lyric poetry.

Keywords: *Invenção de Orfeu*, Lyric Poetry; Modern Lyricism; Hermetic Poetry.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	10
2. Capítulo 1: Subjetividade e alteridade	13
3. Capítulo 2: Linguagem e seu aspecto referencial: o mundo corrompido.....	56
4. Capítulo 3: Jorge de Lima e João Cabral de Melo Neto e a questão da lírica.....	89
Referências	124

INTRODUÇÃO

O estudo que se segue tem por objetivo analisar e questionar o conceito de poesia hermética e/ou órfica atribuído à última fase da produção poética de Jorge de Lima. Baseando-nos nos conceitos e reflexões propostas por Fábio de Souza Andrade (1997) e Luciano Marcos Dias Cavalcanti (2007) procuraremos elucidar a definição e as características de poesia hermética na obra de Jorge de Lima assim como entendida por parte da fortuna crítica do poeta. Entendemos que a rotulação de hermetismo à obra de Jorge de Lima escamoteia as tensões centrais dessa lírica porque desconsidera o aspecto comunicativo, a relação com o contexto literário, histórico e de produção da obra e a formulação de um lirismo de outra ordem que não a tradição romântica, baseada exclusivamente na exploração da vida subjetiva da voz lírica. Sendo assim, procuramos analisar *Invenção de Orfeu* (1952) sob a hipótese de que a matriz lírica da obra é de ordem aberta, em constante tensão e conflito – relação – com outras subjetividades que não a da voz lírica, lirismo produto de uma nova configuração da vida moderna, suas relações e também produto de uma nova concepção de identidade. Outro postulado norteador deste estudo é a dissociação da complexidade do trabalho linguístico e imagético do texto com uma recusa de comunicação ou referência ao mundo e à vida, por isso entende-se que o alto grau de elaboração e organização textual implica uma tentativa de renovação e aprimoramento do material poético, as palavras, uma vez que encontramos nos textos uma intenção de restaurar o potencial reconciliador das palavras e do texto aliado a uma intenção comunicativa, um desejo de estabelecer um diálogo. Em síntese, a possível dificuldade que o leitor encontre na obra não é visto como “pedra de tropeço” ou empecilho engendrado pela voz lírica para afugentar o leitor, mas sim resultado do desejo por novas técnicas e abordagens que potencializem o espaço de diálogo no texto literário.

No primeiro capítulo, descrevemos brevemente o itinerário da obra de Jorge de Lima até sua obra-prima *Invenção de Orfeu*, publicada no ano de 1952, para em seguida questionarmos a leitura rigidamente organizada por fases – primeiro poeta neoparnasiano, depois modernista, regionalista, místico-religioso e por último hermético –, entendendo as mutações da obra como amadurecimento e refinamento de um mesmo projeto literário, projeto voltado para os conflitos entre a vida terrena e as visões

celestes. Em seguida apresentaremos uma concepção de poesia mimética que está além da mera descrição pictórica, levando em consideração os diferentes nuances do termo. Por último, no primeiro capítulo, realizaremos uma leitura de poemas do terceiro canto do livro, *Poemas Relativos*, enfatizando a tensão entre a retratação da alteridade e a confecção da própria identidade, relacionando esse aspecto com uma concepção nova de lirismo, concepção baseada na leitura da própria obra.

No segundo capítulo, analisaremos a relação entre a poesia de Jorge de Lima e o que aqui estamos chamando de *minério local*: a cultura, a geografia e a história brasileira. José Américo de Almeida na década de 1930 já tinha chamado a atenção para o que ele nomeou de “sentimento de Nordeste” presente na obra de Jorge de Lima; podemos sintetizar o movimento presente no segundo capítulo como a procura desse sentimento em uma obra comumente rotulada como desinteressada no mundo ao redor, isso foi feito trilhando o caminho da presença e do uso da imagem do barco, da nau, na obra. Partindo da relação entre a imagem do barco e a tradição europeia em *Invenção de Orfeu* – exemplificado pelo diálogo e apropriação de textos de Camões e Rimbaud – chegaremos à presença de um lastro local, uma relação entre a imagem náutica e a cultura brasileira. Esse elo entre *Invenção de Orfeu* e a tradição literária brasileira – exemplificado e analisado por meio do diálogo com a obra de Castro Alves – sugere uma preocupação e interesse do autor de trazer para a estrutura da obra fatos e eventos históricos como é o caso da própria escravidão e outras mazelas brasileiras.

Por último, no terceiro capítulo apresentaremos uma leitura comparada das poéticas de Jorge de Lima e João Cabral de Melo Neto a partir da concepção de lirismo moderno como formulada por Michel Collot. Nesse capítulo analisaremos dois poemas de João Cabral: o poema “Forte de Orange, Itamaracá” do livro *Escola das Facas* e “O Exorcismo” de *Crime na Calle Relator* para questionarmos o aspecto antilírico da obra, tendo em mente que os próprios textos sugerem a relação indissolúvel entre o falar de si e o falar do outro, ou ainda, a presença do afeto e das emoções em um discurso que se quer revelar “a palo seco”. Em seguida, analisaremos uma das epígrafes de *Invenção de Orfeu* e alguns poemas do livro para desenvolvermos uma nova perspectiva sobre o uso das metáforas e do discurso lógico-racional em uma poesia que *parece* baseada em um discurso onírico, surreal e noturno. O movimento de aproximação entre essas poéticas tem o objetivo de sugerir um chão comum entre ambas, uma matriz lírica do discurso que se volta para o mundo ao seu redor e não o refuta, elaborando as experiências

subjetivas, os questionamentos sobre a linguagem e os choques e tensões das relações humanas em uma linguagem carregada de múltiplos sentidos, sentidos dissonantes e contrastantes que não excluem um ao outro, mas antes se completam.

Entre a miríade de sentidos possíveis em um livro-poema tão denso e complexo como é o caso de *Invenção de Orfeu*, este estudo destacou e privilegiou aqueles que apontassem para as relações cotidianas presentes na obra de Jorge de Lima, isso porque acreditamos que o aspecto “celeste”, o aspecto transcendente, tem recebido maior ênfase por parte da fortuna crítica do poeta alagoano. Com isso não procuramos negar esse aspecto transcendente, mas sim indicar a simbiose entre o terreno e o celestial que informam e caracterizam a obra de maneira peculiar.

1. Subjetividade e Alteridade

Invenção de Orfeu publicado em 1952 pelo poeta, romancista e artista plástico Jorge de Lima é ainda hoje considerado um dos grandes e mais significativos marcos da poesia moderna brasileira. O livro-poema é composto por aproximadamente 12 mil versos que se dividem em 10 cantos e não parece obedecer a nenhuma regra de composição aparente: tanto as formas dos poemas quanto os versos variam durante todo o livro; em um mesmo canto temos sonetos, sextilhas, quadras e ainda outras formas, todas metrificadas de maneiras diversas; o número de poemas e versos varia de um canto para o outro.

A obra intriga não só por sua extensão e variedade de formas, mas ainda por sua essência heterogênea e multiforme; basta lermos as outras opções de títulos que o autor nos apresenta para termos uma ideia da idiossincrasia dessa obra: *Invenção de Orfeu/ Ou/ Biografia Épica,/ Biografia Total e Não/ Uma simples Descrição de Viagem/ Ou de Aventuras./ Biografia com Sondagens;/ Relativo, Absoluto e Uno/ Mesmo o Maior Canto é/ Denominado – Biografia.*

Lima percorreu caminhos diversos e distintos produzindo assim uma obra longa e multifacetada até a publicação de sua *magnum opus* em 1952. É recorrente que a crítica literária o enxergue como um escritor de diversas fases, da sua primeira publicação em 1914 a sua última publicação em vida, costuma-se dividir sua obra em ao menos quatro fases distintas. Seguindo a divisão proposta por Alexei Bueno (2004), organizador da última edição de “*Poesias Completas*” pela editora Nova Aguilar, o leitor encontrará os seguintes momentos na carreira literária do poeta alagoano:

Poeta no qual se refletem as principais diretrizes e contradições da poesia brasileira da primeira metade do século XX, a trajetória da poesia de Jorge de Lima pode ser dividida em quatro fases, com mais clara ou mais sutil diferenciação. Nascido em 1893, a primeira feição do poeta alagoano – nos poemas dispersos ou nos do livro de estréia, *XIV Alexandrinos* – é a de um ortodoxo neoparnasiano. A influência de Bilac é evidente, sobretudo nas chaves de ouro, com a antítese característica(...) (BUENO, 2004, p.11)

O poema mais comumente citado e mencionado desse livro é o famoso soneto intitulado “O acendedor de Lampiões”, vale a pena citá-lo na íntegra.

Lá vem o acendedor de lampiões da rua!
Este mesmo que vem infatigavelmente,

Parodiar o sol e associar-se à lua
Quando a sombra da noite enegrece o poente!

Um, dois, três lampiões, acende e continua
Outros mais a acender imperturbavelmente,
À medida que a noite aos poucos se acentua
E a palidez da lua apenas se pressente.

Triste ironia atroz que o senso humano irrita: —
Ele que doira a noite e ilumina a cidade,
Talvez não tenha luz na choupana em que habita.

Tanta gente também nos outros insinua
Crenças, religiões, amor, felicidade,
Como este acendedor de lampiões da rua!
(LIMA, 2004, p.192)

Exemplo de obra de feição “neoparnesiana” de Lima o poema foi escrito e publicado quando Lima tinha ainda 17 anos (LIMA, 2004, p 25) e apresenta uma reflexão sobre um problema social, isto é, a desigualdade entre as classes na sociedade brasileira, atrelada a um conjunto de imagens celestes – recurso que encontraremos em toda a sua obra. Em seguida, temos a segunda fase da obra de Lima compreendida como “moderna”:

Em 1925, de súbito, acontece a adesão ao Modernismo, com o poema ‘O mundo do menino impossível’, republicado em *Poemas*, em 1927. (...) A temática regional, o coloquialismo da língua, o folclorismo, a enumeração de um léxico típico, do toponímico ao onomástico e ao culinário, caracterizam o estilo dessa segunda fase, marcada também por um constante interesse temático pelo elemento negro (...) (BUENO, 2004, p.12)

Como exemplo da virada modernista empreendida pelo escritor, citaremos a obra supracitada “O mundo do menino impossível”:

Fim da tarde, boquinha da noite
com as primeiras estrelas
e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja
surge a lua cheia
para chorar com os poetas.

E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:
o sol e os meninos.

Mas ainda vela
o menino impossível

aí do lado
 enquanto todas as crianças mansas
 dormem
 acalentadas
 por Mãe-negra Noite.
 O menino impossível
 que destruiu
 os brinquedos perfeitos
 que os vovós lhe deram:
 o urso de Nürnberg,
 o velho barbado jagoeslavo,
 as *poupées* de Paris aux
cheveux crêpes,
 o carrinho português
 feito de folha-de-flandres,
 a caixa de música checoeslovaca,
 o polichinelo italiano
made in England,
 o trem de ferro de *U. S. A.*
 e o macaco brasileiro
 de Buenos Aires
 moviendo da *cola y la cabeza*.

O menino impossível
 que destruiu até
 os soldados de chumbo de Moscou
 e furou os olhos de um Papai Noel,
 brinca com sabugos de milho,
 caixas vazias,
 tacos de pau,
 pedrinhas brancas do rio...

“Faz de conta que os sabugos
 são bois...”
 “Faz de conta...”
 “Faz de conta...”
 E os sabugos de milho
 mitem como bois de verdade...

e os tacos que deveriam ser
 soldadinhos de chumbo são
 cangaceiros de chapéus de couro...

E as pedrinhas balem!
 Coitadinhas das ovelhas mansas
 longe das mães
 presas nos currais de papelão!

É boquinha da noite
 no mundo que o menino impossível
 povoou sozinho!

A mamãe cochila.
 O papai cabeceia.
 O relógio badala.

E vem descendo
 uma noite encantada
 da lâmpada que expira
 lentamente
 na parede da sala...

O menino pousa a testa
 e sonha dentro da noite quieta
 da lâmpada apagada
 com o mundo maravilhoso
 que ele tirou do nada...

Chô! Chô! Pavão!
 Sai de cima do telhado
 Deixa o menino dormir
 Seu soninho sossegado!
 (LIMA, 2004, p. 203-205)

Do poema em questão devemos ainda mencionar uma característica posta ao lado pelo organizador de sua obra completa, mas devidamente notada pelo crítico José Américo de Almeida ainda no calor do momento: “Uma das faces mais amáveis da atual feição artística de Jorge de Lima é o seu sentimento do Nordeste – dos nossos heróis, do rio São Francisco, da G.W.B.R. e até de nossos cangaceiros.” (LIMA, 2004, p.71). Esse *sentimento do Nordeste* a nós parece significativo para futuramente repensarmos alguma das formulações postuladas pela crítica sobre a obra do médico-poeta; a saber, a própria divisão entre fases, algo tão comum em sua fortuna crítica, pode ser repensada ou ao menos reavaliada se levarmos em consideração aspectos como esse.

A próxima fase da carreira literária de Jorge de Lima costuma ser atribuída a um aspecto de sua própria biografia, isto é, a sua conversão ao catolicismo.

Em *Tempo e Eternidade*, de 1935, escrito em parceria com Murilo Mendes, aparece o católico militante, que dominará a terceira fase. Há um sopro bíblico claramente identificado, uma caudal claudeliana, neste livro, assim como no que lhe sucede, *A túnica inconsútil*, de 1938, ao lado de uma sensível aproximação ao Surrealismo. (BUENO, 2004, p.12)

Mais uma vez citaremos um poema que mui bem exemplifica as colocações propostas pelo crítico Alexei Bueno e que também nos interessa por indicar um aspecto da lírica de Jorge de Lima que não deve ser negligenciado. O poema é o texto “O poeta no templo”, do livro de 1935, e particularmente nos interessa por explicitar uma compreensão da identidade lírica como permeada e construída por meio da alteridade e da pluralidade de subjetividades; concepção contrária aos ideais românticos de

ultraindividualização do eu – que em nossa perspectiva fundamenta a noção de hermetismo sob a qual a obra de Lima costuma ser lida.

O poeta no Templo é um ser velocíssimo
e ele próprio é um templo que penetra outro templo.
O poeta se enfurece mesmo dentro do Templo
porque vê os mercadores dentro da casa do Pai.
O poeta se impaciente dentro da casa do Pai
quando ouve as lamentações dos que esperavam Deus.

O poeta nunca repousa quando penetra o Templo:
Ele se senta com Cristo à direita do Pai,
ele desce aos infernos e ressurgue dos mortos.
Ele fala palavras que são palavras do Pai.
Ele fala palavras que são palavras do Filho.
Todos os seus pensamentos são pensamentos do Espírito,

O poeta dentro do Templo usa duas coroas juntas:
uma de espinhos, outra de Rei do mundo,
Ele muda de mantos de momento a momento,
ele come o Pão ázimo sem fermento nenhum,
ele dança, ele canta, ele é ator de Deus.

O poeta dentro do Templo é uma multidão de vozes,
uma multidão de gestos, é uma multidão de passos
indo e vindo com Cristo antes do Mestre nascer,
indo e vindo com o Mestre antes do mundo nascer.

O poeta no Templo tem dimensões crescentes,
desdobra-se vários milhões de vezes,
vem de Ur para Roma; e em Roma:

Tu és pedra! E ele se transforma em pedra
e adormece na pedra e sobe na escada do Céu.

O poeta no Templo come gafanhoto e mel
e anuncia às nações o Pastor dos pastores.
O poeta no Templo tem a visão de Patmos:
da cidade sem Templo, porque o Templo é o Senhor
e o Cordeiro é sua lâmpada iluminando o mundo.
(LIMA, 2006, p.100-101)

A presença do diálogo ou menção ao texto bíblico, seja por meio de alusões, paráfrases ou citações diretas aos textos sagrados, passa agora a ser elemento central da dicção lírica de Jorge de Lima; daí talvez a origem da perspectiva crítica que entende essa fase como “militância católica”, porém mais do que mera militância, o texto bíblico passa a exercer uma relação direta com a poesia de Lima; geografia a qual os leitores devem se familiarizar se quiserem se orientar nessa poética. O texto das sagradas escrituras cristã é o discurso ao qual o discurso lírico comumente se apropriará – seja

incorporando-o à própria voz do poema ou mesmo o refutando – e por isso o leitor deverá conhecê-lo. Por último, a quarta e última fase da poética limiana é assim apresentada por Bueno:

Em *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, esse elemento surrealista, mais universal e – ainda que totalmente caótico – menos explicitamente militante, dá início ao que poderíamos caracterizar como quarta e última fase. Estas características – o uso cada vez maior do inconsciente, o universalismo e a aproximação da poesia pura – se radicalizam nas duas últimas obras, o *Livro de Sonetos*, de 1949, e o enorme conjunto lírico de *A Invenção de Orfeu*, de 1952, de um barroquismo intertextual quase irredutível a uma esquematização lógica. (BUENO, 2004, p.11-12)

Esse “elemento surrealista, mais universal e menos explicitamente militante” parece ser encontrado em poemas como este:

Agora, a tentação dessas profundas.
Grito sem galo, mar sem peixes e águas.
Sintetizado bicho em frente a Deus,
com a linguagem queimando como o inferno.

Estou abandonado aos elementos:
Números, forças, vida desconhecida,
a nau da salvação com as velas rotas
e a angústia em vendaval me esbofeteando.

A voz de minha infância estrangulada.
E esta raiz plantada no meu peito
como teu câncer bom, ó Deus faminto.

Que invadas então meu corpo impuro,
e me faças vigília do Teu tempo,
contemplação de Tua voz ardente.
(LIMA, 2007, p.206)

É justamente da última fase da obra de Jorge de Lima que nos ocuparemos agora. Primeiramente voltaremos à concepção de poesia hermética e suas características no contexto da poesia de Jorge de Lima. Para tal tarefa, nos apropriaremos das reflexões e considerações desenvolvidas pelos críticos Fábio de Souza Andrade (1997) e Luciano Cavalcanti (2007, 2014 e 2017), enfatizando a maneira pela qual esses críticos compreendem esse período da obra de Jorge de Lima e também a maneira pela qual os mesmos dividem e categorizam essa lírica.

Em seu estudo sobre o caráter e a natureza das imagens na lírica final de Jorge de Lima, Andrade (1997) aponta três elementos como elementos centrais e definidores da lírica dita final de Jorge de Lima, sendo esses: a relação mítica entre homem e natureza (ANDRADE, 1997, p.98), o fragmentarismo e o caráter privado das imagens e metáforas (ANDRADE, 1997, p. 106). De maneira geral poderíamos definir a essência do hermetismo na poética limiana, segundo o crítico, como calcado em uma resposta negativa ao mundo e aos homens presentes, somado a um desejo por um tempo primevo e mítico onde a relação entre o homem e a natureza não havia se perdido. Em seus termos:

Se a negatividade de Jorge de Lima não é dessa matriz Cabralina, na sua obra evidencia-se também um momento de recusa à cultura assimilada à vida que constitui o *Umwelt*, o mundo-ao-redor, do homem moderno. O que move a obra final é a nostalgia do momento primitivo em que a palavra tinha força de mito, nostalgia do Orfeu que menciona Mallarmé, figura mítica que evidencia a proximidade entre o fluxo natural e o fluxo da linguagem: ambos cursos de criação e resistência à passagem dos tempos. (ANDRADE, 1997, p.97)

Essas características seriam notadas a partir de *Tempo e Eternidade*, livro de 1935, e se acentuariam a medida que os anos passariam e a obra amadureceria. Elas podem ser reconhecidas devido ao aumento da "obsessão pelo tema e a fuga da representação mimética da realidade" (ANDRADE, 1997, p. 74). A adequação ou inadequação a uma representatividade mimética da realidade tem sido o critério de análise e estudo de pesquisadores como Cavalcanti, que em diversos momentos de sua carreira (CAVALCANTI 2007 e CAVALCANTI 2017) afirmou que a poesia de Jorge de Lima poderia ser dividida em duas grandes fases: a primeira seria a fase mimética, que se iniciaria em suas primeiras obras e se estenderia até *Tempo e Eternidade* (1935), obra que daria início a segunda grande fase caracterizada por uma interiorização e introspecção da linguagem e da visão de mundo. Esse processo de interiorização estaria relacionado ao uso das imagens e metáforas noturnas, oníricas, ao fragmentarismo dos poemas e principalmente relacionado ao fato de que "o poeta troca a perspectiva descritiva e exterior por uma abrangência maior, a do mundo interior." (CAVALCANTI, 2014, p. 422). O que parece estar sendo indicado aqui é a consolidação da abordagem "organicamente lírica" proposta como síntese da obra de Jorge de Lima por Alfredo Bosi (2006) onde lemos que para o crítico o poeta estaria "enraizado na própria afetividade" (BOSI, 2006, p. 452). Isso se dá porque o foco do olhar deixar de ser o mundo exterior – a região que o cerca, a cultura negra e os temas

pitorescos – e passa ser a própria subjetividade, isto é, a vida intrapsíquica das emoções e afetividades. Em certo sentido, procura-se apontar e indicar como *progressão* do itinerário da poética limiana o mergulho cada vez mais ferrenho da subjetividade lírica no poema em sua própria interioridade; mergulho gradual que nos leva a uma lírica final *intransitiva*; poética que dispensa qualquer complemento e objeto que não seja o próprio ser que enuncia o discurso. Daí entende-se a concepção de que Lima, segundo Andrade (1997), recusaria a “cultura assimilada à vida”; ou ainda, ao fechar seus olhos para o mundo exterior e mergulhar em sua perspectiva interior, como indica Cavalcanti (2014), Lima deixaria as relações com o mundo ao redor – ou o “sentimento de Nordeste” como mencionou José Américo de Almeida – para estabelecer uma dicção lírica mais próxima a *poésie pure* francesa finissecular.

Em síntese, a questão que se coloca está relacionada à abordagem, ou à adoção, pelo sujeito lírico, de uma perspectiva interior ou exterior, isto é, para onde se voltam os olhos do sujeito da enunciação dos poemas. Consequentemente somos levados ao questionamento ante a característica referencial da linguagem e seu lastro com o mundo empírico, ou seja, estaria a linguagem poética da obra interessada, comprometida, ou seria ela adversa, contrária, à representação do mundo exterior? Ou ainda, seria a lírica final de Jorge de Lima uma viagem ao mundo interior do sujeito lírico? Pode-se ir ainda mais longe: transportando a reflexão para os termos e os conceitos propostos por Friedrich (1978) podemos afirmar que os trabalhos anteriormente citados apresentam um desenvolvimento da obra de Jorge de Lima como uma alteração no *comportamento da lírica*, pois para o teórico alemão existem três possíveis "comportamento[s] da composição lírica - sentir, observar, transformar" (FRIEDRICH, 1978, p.17); as duas fases da obra de Lima (CAVALCANTI 2007) poderiam ser redefinidas nos termos de Friedrich e assim seriam compreendidas: de sua produção inicial até a publicação da obra em parceria com Murilo Mendes o que encontramos é uma lírica que *observa* o mundo ao seu redor. Observar, do latim *Observare*, apresenta a ideia de colocar a atenção, ou ainda, vigiar, colocar os olhos em algo, o que parece ser exatamente o que os teóricos citados acreditam ser o que se encontra nas fases parnasiana, moderna e regionalista da obra de Jorge de Lima: um conjunto que se presta a retratar e reconfigurar esse “sentimento de Nordeste”, ou ainda obra para qual o mundo exterior pode ser elaborado no poema de maneira coesa, racional e descritiva. O que parece certo nesta fase é o compromisso com a visualidade e representatividade do mundo sensível

no qual o autor empírico se encontra. Contudo, a partir de *Tempo e Eternidade*, durante os períodos considerados como religioso e em seguida hermético da produção do autor, o que o leitor encontraria seria uma lírica que abandona a posição de observador e assume a posição de criador, de demiurgo; a lírica a partir deste momento optaria por *sentir e transformar* o mundo que a cerca ao invés de *observar*. O privilégio do ato de sentir e transformar sobre o ato de observar levaria o sujeito lírico a retirar sua atenção e sua visão do mundo exterior e os voltaria para si próprio, seu mundo, suas emoções, suas perspectivas interiores. Ao nosso entender, o problema reside não no reconhecimento e na indicação dessa transformação de comportamento lírico em Jorge de Lima, antes a asserção de que esse novo paradigma recusaria o mundo e a vida ao redor. Nossa hipótese de leitura baseia-se na concepção de que ao *sentir e transformar* o mundo ao seu redor o sujeito lírico está aceitando e se posicionando ante um dos maiores questionamentos e tensões da poesia moderna, isto é, qual é a relação entre a linguagem, o meio social em que se insere o sujeito que escreve, sua identidade e o papel que os Outros possuem dentro do próprio texto? Em síntese, a transformação do mundo efetuada pelo lirismo da fase final não deve ser confundida com uma recusa ao mundo. O “sentimento do Nordeste” ainda está presente, não foi refutado, porém agora ele é estabelecido de maneira diferente.

Tais reflexões nos levam a indagar e questionar a relação entre a linguagem poética e sua função referencial e também o conceito de *mimese* na poesia lírica moderna. Isso se dá graças à problematização da caracterização da lírica final de Jorge de Lima como oposta à *mimese* devido a um suposto repúdio ao homem e a vida moderna, ao *Umwelt* como entendido por Andrade (1997). Nosso estudo tem por objetivo o enfrentamento e a reflexão do conceito de hermetismo na poesia lírica de Jorge de Lima, categorização essa que depende da noção de poesia anti-mimética - poesia caracterizada pelo "processo de interiorização" contrária ao caráter mimético de sua primeira fase (CAVALCANTI, 2007) – assim como desenvolvida por certa linha da fortuna crítica do artista alagoano. Por último, as tensões aqui apresentadas nos levarão à indagação da relação entre lirismo e subjetividade excludente e intransitiva; isto é, acreditamos que a noção de hermetismo implica uma concepção de individualidade que exclui a alteridade de seu papel fulcral na identidade do sujeito, o que anteriormente denominamos de ultraindividualização do eu, talvez possa ser melhor compreendida pela perspectiva de Hall (2011) como uma concepção de “sujeito sociológico” uma vez

que mesmo que em relação com outras identidades, esse sujeito “ainda tem um núcleo ou uma essência interior que é o ‘eu real’” (HALL, 2011, p.11); em contrapartida nossa leitura e nossa compreensão de lirismo entende a estância textual denominada de sujeito lírico não como proprietária de uma identidade, mas sim organizadora de *identificações* como concebido por Hall (2011): “a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior” (HALL, 2011 p.39). É a partir da falta que o sujeito é levado ao exterior, aos Outros, para construir sua identificação. Um discurso lírico dependente da alteridade e não excludente. Primeiramente, procuraremos analisar e questionar a maneira pela qual a relação entre *mímesis* e poesia se constrói na tessitura do próprio poema.

A noção de poesia mimética como utilizada por Souza (1997), Cavalcanti (2007) e Bosi (2016) ao analisarem o trabalho de Jorge de Lima revela uma aplicação do conceito de *mímesis* questionável por utilizá-lo de forma unilateral, isto é, sem levar em consideração a longa e controversa história por trás de um conceito plurisemântico. Isso pode ser afirmado uma vez que se encontram nesses estudos a utilização do conceito de *mímesis* como a velha *imitatio* horaciana que subordina o aspecto verbal do poema à sua capacidade de reprodução imagética, pictórica do mundo empírico. Não nos cabe neste momento, devido ao escopo e a natureza deste trabalho, a discussão e a reflexão da história da *mímesis* no pensamento ocidental, mas gostaríamos de nos apropriar das reflexões e leituras propostas por Fumaneri (2011) e brevemente distinguir três eixos fundamentais, ou ainda, três conceitos básicos de *mímesis* na história do pensamento ocidental:

Entretanto, em boa parte de sua história, o significado da expressão 'mímesis' é devido às obras de três autores fundamentais. São elas a *mímesis* proveniente da tradição platônica, da aristotélica e da horaciana. Embora tenham como semelhança a crença de que a literatura em geral tem caráter representativo de certa realidade social, em larga medida diferem quanto a importantes detalhes. (FUMANERI, 2011, p.12)

Para a autora, a tradição platônica apresentava mais de um único sentido para o conceito: primeiramente oposto ao discurso diegético (narrativo) o termo indicava o discurso direto e em seguida passou a significar a própria criação (FUMANERI, 2011, p. 13). Já em Aristóteles o termo "*mímesis*" nunca é utilizado como indicador do discurso direto como em Platão e não mais de forma depreciativa, ao contrário, para ele o conceito estava relacionado à criação e às estruturas. Aqui o conceito passa a se

confundir "com a ideia de estrutura – estrutura essa não abstratamente universal, mas análoga à da realidade natural do mundo físico" e por isso se relacionaria com a capacidade de "encadeamento da ação capaz de criar o 'efeito trágico'" (FUMANERI, 2011, p. 18). Por último, a tradição latina representada por Horácio, tradição que alimentou grande parte do pensamento da idade média sobre a *mimese*, entendia o termo como *imitatio*, "cópia idêntica" (FUMANERI, 2011, p. 24). Para a autora os diversos usos do conceito de "*mimese*" na antiguidade e modernidade estavam centrados nas tradições apresentadas e por isso o termo poderia ser compreendido a partir dessas três abordagens.

Baseando-nos em tais apontamentos podemos afirmar que a noção adotada do conceito de *mimese* pelos estudiosos que declaram o rompimento com a ordem e representação mimética do mundo na poesia de Jorge de Lima como unilateral, pois a nós parece que a única dimensão prevista da *mimese* nos estudos anteriormente citados é a abordagem representada pela tradição horaciana que subjugaria o discurso poético a uma função de registro, de cópia, do mundo ao redor. Portanto, o que a afirmação de um rompimento com a "pretensão mimética do mundo" (CAVALCANTI, 2007, p. 179) na poesia do poeta deveria implicar? Seria isso uma afirmação da recusa de se estruturar o discurso literário da mesma maneira como a vida parece estruturada¹? Ou seria uma recusa em imitar e descrevê-lo como o poeta o enxerga? Por último e mais importante, seria esse rompimento uma recusa em falar do mundo e para ele? O poema como forma de representação da realidade em termos sociológicos e materialistas pode ser na concepção limiana uma maneira reduzida de encarar o real², antes um texto que recrie as tensões e incertezas da realidade dita empírica de maneira fragmentada como a percebemos talvez tenha mais força e potência comunicativa.

¹ Fumaneri (2011) afirma que o conceito de encadeamento e estrutura em Aristóteles, e portanto a sua relação com o conceito de "*mimese*", vai além da ideia de "estrutura de causa e consequência da intriga" (FUMANERI, 2011, p. 21) e por isso esse conceito não implica unicamente a lógica narrativa, isto é, a lógica da estrutura de causa e consequência.

² Esclarecedor e ao mesmo tempo intrigante para nós é o fato de Lima em um artigo publicado em 1929 onde discorre sobre a literatura brasileira e o empenho dos escritores brasileiros em "cantar a sua terra", afirmar sobre Castro Alves que "esse romantismo social, fácil, palavroso, como um *meeting* político; como um discurso republicano, ou uma estirada acadêmica, poderia ter tido suas realizações políticas. Poéticas não! Estragou o motivo que era o negro, do mesmo modo que os indianistas estragaram o índio. É por isso que em Castro Alves o poeta interessante ficou no lirismo do 'Laço de Fita', no 'Boa Noite'." (LIMA, 1974, p.83). Entenda-se: esclarecedor porque elucida e exemplifica o ponto em discussão; intrigante porque acreditamos que a influência de Castro Alves na lírica do médico-poeta é perceptível muito mais a partir do eixo temático que ele aqui diminui ou renega. Voltaremos a esse questionamento no próximo capítulo onde refletiremos mais sobre a relação entre ambos escritores.

O problema parece residir na aceitação de que na literatura a vida e as relações humanas podem ser tomadas como unas, perfeitas (completas em si mesmas) e contínuas. A experiência sensível que temos do mundo pode aparentar se construir como um fluxo contínuo e organizado dos eventos e acontecimentos tangíveis ou abstratos que nos cercam porque nossa percepção é o que "cria de um só golpe, com a constelação de dados, o sentido que os une – que não apenas descobre o sentido *que eles tem*, mas ainda faz com *que tenham um sentido*." (MERLEAU-PONTY, 2011, p.65-66). Isso quer dizer que é o nosso corpo, no dizer do filósofo, que dá sentido e organização para acontecimentos e eventos que nos chegam de forma parcial, incompleta e fragmentária. A minha percepção do mundo é deficitária e imperfeita (não-completa), ela é incapaz de abarcar o todo, antes o reconhece de forma gradual, inconsistente e cheia de lacunas. Ainda segundo o filósofo, é por meio dessa "constelação de dados" que o corpo é capaz de criar uma ordem e um sentido para o mundo sensível em que ele se insere. Portanto, declarar que uma linguagem fragmentada e múltipla não possui uma representação mimética é afirmar que a realidade, e não nossa percepção dela, é composta e organizada de maneira plena, completa, coerente, unidimensional, clara e direta; é afirmar que o conceito de *mímese* está diretamente relacionado a um mundo tangível e visualmente perceptível; é ignorar que o próprio conceito de *mímese* aristotélico também englobava outras estâncias que não a matéria tangível³.

Antonio Candido em seu clássico estudo sobre a personagem do romance aponta para o aspecto da linguagem literária que desenvolve o que ele denomina "determinação completa" (CANDIDO, 2009, p. 51) enquanto que a realidade não nos permite obter tal visão completa dos seres e das coisas. Ainda que Candido afirme que a linguagem literária apresente "um mundo bem mais fragmentário do que nossa visão já fragmentária da realidade" (CANDIDO, 2009, p. 51) pontuando o caráter fragmentado das "objectualidades puramente intencionais", o crítico também salienta e indica o caráter similar da realidade: "A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada." (CANDIDO, 2009, p. 51). Sendo assim, constatar a fragmentação e a recusa de um simulacro de uma

³ Luiz Costa Lima em seu livro *A ficção e o poema* se volta para o conceito e a reflexão sobre a *mímese* em sua trajetória intelectual e também no pensamento ocidental. Durante esse percurso o crítico cita o pensador alemão Blumenberg que entende o conceito de natureza, e por tanto de *mímese* da seguinte maneira: "Tudo isso – ideias, material, o demiurgo – deve ser alojado por Aristóteles no conceito de natureza; isso prova a ambiguidade que passa a representação da *mimesis*. Deste modo, a 'imitação da natureza' significa não só a reprodução de um fundo eidético senão que o cumprimento (*Nachvollzug*) do processo produtivo." (citado em LIMA, 2012, p.110)

"determinação completa" da vida e dos seres na poética de Jorge de Lima como oposta a *mimese* e próxima a um *afastamento do real* como entendia Friedrich (1978) acerca de uma corrente da lírica moderna exemplificada por Mallarmé, e consequentemente entender a obra final do poeta alagoano como repúdio ao mundo e ao homem moderno, nos parece uma leitura que privilegia um componente isolado de sua lírica e que por isso escamoteia as tensões, os questionamentos e as tentativas de respostas as questões centrais da lírica limiana.

Parece-nos inegável que a lírica final de Jorge de Lima se volte para outro tipo de representação da realidade na urdidura do poema – representação fragmentada, aparentemente desconexa entre as partes, multitemporal, multidimensional e polissemântica – mas isso não deve diminuir a potência referencial e comunicativa de sua poesia, ao contrário, a procura por uma nova abordagem da realidade – uma abordagem aparentemente despreocupada com a *similitude* da realidade como recebida por nossos olhos, abertas a novas e ricas conexões tempo-espaciais – parece enfatiza e privilegiar o aspecto comunicativo do poema.

Deixemos a poesia de lado por um instante e imaginemos o mesmo problema, isto é, a representatividade da arte e sua relação com o mundo empírico, em outro campo da arte e em outro contexto: a pintura cubista do século passado. Para tal exemplificação podemos nos ater ao nome mais representativo e significativo da produção cubista/modernista: Pablo Picasso. É sabido que o artista em sua fase cubista ou mesmo surrealista não deixou de abarcar o real em suas obras, mas sim transformando suas técnicas e perspectivas elevou a expressão e a potência de suas obras: Guernica por mais desorganizada, irreal ou inverossímil que seja ainda remete a uma cidade basca bombardeada durante a guerra civil espanhola em 1937. Ou ainda, na famosa e controversa fase denominada de "cubista analítica" Picasso retratou situações e amigos de maneira a dirigir a atenção do expectador para as cores – ou mais especificamente para a falta de cores diversas, uma vez que esta fase é conhecida por seu aspecto monocromático e preferência por cores neutras –, para o uso acentuado das formas geométricas básicas e para o aspecto analítico da composição, isto é, dirigindo a atenção para a matéria e para a maneira de como o processo era desenvolvido sem por isso procurar apagar qualquer relação com a realidade empírica exterior à obra de arte. Um belo exemplo disso é o famoso retrato de Daniel-Henry Kahnweiler, amigo do artista e famoso dono de uma galeria de arte parisiense. O que o artista espanhol

afirmou estar preocupado era em retratar realidades superiores que estão além, ou "mais afastadas da realidade da retina" como disse o artista em entrevista (*apud* SCHAMA, 2010). Muitas vezes a busca por tal realidade o levava a uma representação multidimensional, multitemporal e sobreposta dos elementos e das figuras. Há quem afirme que "a representação multidimensional e simultânea de diferentes aspectos de uma figura era, de algum modo, um retrato fiel dessa figura." (SCHAMA, 2010, p. 395).



A preocupação do artista em não perder o laço com a realidade o limitava a retratar em seus quadros objetos e temas que pudessem ser facilmente identificados pelo público mesmo que o quadro lhes desse poucos elementos "legíveis", aí a razão da predileção do artista por retratos humanos e objetos musicais (como o violino) durante este período. No quadro logo acima podemos identificar o contorno e as formas da face e das mãos do sujeito – Daniel-Henry Kahnweiler – que nos direcionam e nos auxiliam no reconhecimento da figura humana. Outro traço importante de se pontuar é o uso da tradição por Picasso, uma vez que este rompe com certas maneiras (técnica) pela qual os retratos haviam sido realizados por século, porém mantém outras: o modelo no centro do quadro, a figura humana estática etc.

Até mesmo Mondrian, que abraçou a pintura não-representativa de maneira muito mais acentuada e não ortodoxa que Picasso, não procurava se afastar da realidade, mas sim uma maneira de alcançá-la de modo mais completo, mais real. Em seus termos:

Gradualmente, conscientizei-me de que o cubismo não aceita as consequências lógicas de suas próprias descobertas; não está desenvolvendo a abstração até chegar ao seu objetivo final, a expressão da realidade pura. Sinto que esta realidade só pode ser estabelecida através da plástica pura. (apud SYPHER, 1980, p. 228)

O que se procura indicar com esse breve *detour* à pintura cubista no século XX é o movimento das artes modernas em direção a uma nova compreensão da realidade e a tentativa de plasmá-la de forma diversa às familiares, e indicar que esse movimento não está diretamente relacionado à procura de se retrair, se afastar ou se isolar da sociedade e da realidade que as cercavam, mas antes questionar os modos e as relações entre a arte e o mundo em que ela está inserida. Qualquer que seja o caminho e a abordagem escolhida, seja retratando o movimento temporal em uma tela unidimensional como *Nu descendo a escada* de Duchamp, colocando em evidência relações e formas *suprasensíveis* como em Picasso ou mesmo excluindo qualquer elemento ou aspecto referencial como em Mondrian, a questão que se coloca ainda é a relação e o desejo do artista de apreender o real e não dele fugir.

Da mesma forma, Jorge de Lima em sua última fase troca seu arsenal de imagens e técnicas conhecidas e embarca em uma viagem em busca da elaboração de uma linguagem literária própria e imagens singulares para responder os mesmos e antigos questionamentos da arte e da poesia de seu tempo. Caso devêssemos por em termos simples a mudança ocorrida a partir de *Tempo e Eternidade* afirmaríamos que o que ocorreu foi uma mudança de paradigma: abandona-se um eixo representativo unidimensional, visualmente assimilado e logicamente organizado por um plano multitemporal, multidimensional e sensivelmente organizado. Essencial ao nosso estudo é a concepção de que esse novo arsenal de técnicas, a nova dicção lírica, ou seja, essa nova maneira de retratar o mundo no qual o sujeito está inserido, mais uma vez o *Umwelt*, não implica uma recusa ou um rompimento com o mesmo, como parece enfatizar a crítica que enxerga um *hermetismo* em sua poesia, mas sim uma maneira mais profunda e completa de trabalhar a função representativa da poesia lírica e também a procura por uma interação e comunicação mais significativa com o outrem. Aqui chegamos ao ponto que particularmente nos interessa, a saber, a relação que o discurso

lirico em *Invenção de Orfeu* estabelece entre a voz da enunciação nos poemas e a alteridade; a representação da subjetividade lírica e sua relação com as subjetividades exteriores. Em síntese, se aceitarmos que a lírica final de Jorge de Lima não refuta o mundo, mas antes procura o abarcar de maneira mais profunda e complexa, como fica a relação com a alteridade nesse livro-poema? A reflexão sobre as tensões presentes na obra entre o “eu” e o “Outro” elucidará ainda mais o porquê de não consideramos o livro um exemplar de poesia hermética e também aprofundará o aspecto comunicativo dos textos que compõe essa *Biografia com Sondagens*.

Em virtude da extensão da obra e do escopo do trabalho proposto passaremos agora a uma sucinta leitura de alguns poemas do terceiro canto do poema-livro e procuraremos indicar os elementos textuais e as representações no corpo do poema dos discursos e das subjetividades pertencentes a outrem e de que maneira essas se relacionam com a subjetividade e com a voz lírica. O terceiro canto nos parece o mais indicado devido ao número de vezes em que o tema se apresenta nos poemas, revelando um alto grau de concentração e preocupação com a temática nesse momento da obra⁴. Outro motivo que nos levou ao recorte de poemas do terceiro canto foi a própria ideia de relatividade apresentada no título da seção (*Poemas Relativos*) e graças ao fato desse ser um dos únicos dos dois cantos da obra onde a titulação está relacionada ao estatuto literário e textual de cada peça artística. Em outros termos, somente o terceiro e o quinto cantos apresentam de forma direta e nominal *poemas* (*Poemas Relativos* e *Poemas da Vicissitude*), o que para nós parece ser um indício da intencionalidade do autor de conceder a esses cantos destaque ao aspecto *lirico* aos textos que os integram. A intenção de tal leitura é dupla: por um lado indicar os elementos que nos permitem afirmar que a fala poética limiana é constituída por uma preocupação e um desejo por se apresentar em constante relação e embate com o Outro; por outro lado, elaborar o primeiro esboço de nossa concepção de lirismo, a ser plenamente desenvolvida no terceiro capítulo desse estudo, que diferentemente da concepção de Bosi que entendia a obra do poeta alagoano como lírica porque estava “enraizada em sua própria afetividade” (BOSI, 2006, p.452) entendemos que o lirismo de sua poética é de outra

⁴ A questão da organização da obra e dos cantos de maneira geral tem sido motivo de controvérsia uma vez que críticos como Haroldo de Campos e Sebastião Uchoa Leite acreditem que não exista no livro nenhum mecanismo de organização formal ou temática que organize os cantos e a obra. Já Fábio de Souza Andrade (1997) procura em seu trabalho elaborar uma síntese de uma possível organização e lógica estrutural dos cantos. Nossa posição, entretanto, reside na concepção de que há uma lógica que agrupe e organize os textos e cada respectivo canto, porém não acreditamos que essa organização funcione de maneira tão sistemática e unitária como aponta Andrade (1997).

ordem, outra natureza; esse lirismo é um desdobramento de uma nova maneira de perceber, sentir e registrar o ser no mundo e a dependência do ser com os Outros, maneira muito particular à tradição moderna da literatura

Composto de 27 poemas o terceiro canto apresenta uma variedade de formas poéticas: sonetos, sextinas, quadras e outros. Aparentemente desligados uns dos outros, com exceção os poemas 22 e 23 que parecem estarem relacionados e conectados pois ambos versam sobre o mesmo objeto, a "sextina", os poemas apresentam imagens e metáforas variadas: a noite, o espaço, a ausência, a construção do próprio poema, a figura de Jesus Cristo e etc. Dentre as semelhanças e similitudes que podemos encontrar nesses poemas dois aspectos nos interessam: primeiramente a representação e a menção a "voz" , ou "vozes", e a presença e a figuração do "eu" e do "Outro" nesse canto.

A primeira menção à "voz" pode ser encontrada logo no primeiro poema desse canto e é utilizada em sua forma plural:

1. Caída a noite
 2. o mar se esvai,
 3. aquele monte
 4. desaba e cai
 5. silenciosamente.

 6. Bronzes diluídos
 7. já não são vozes,
 8. seres na estrada
 9. nem são fantasmas,
 10. aves nos ramos

 11. inexistentes;
 12. tranças noturnas
 13. mais que impalpáveis,
 14. gatos nem gatos,
 15. nem os pés do ar,
 16. nem os silêncios.

 17. O sono está;
 18. E um homem dorme.
- (LIMA, 2013, p. 145)

O texto nos apresenta a construção de um cenário bem aos moldes da vertente mais divulgada e estudada da poesia de Jorge de Lima: o ambiente é noturno, onírico, fragmentado e funciona diferentemente do mundo como o conhecemos. A cena construída parece ser o momento onde a noite se estabelece e indica a natureza dúbia e

dupla do mundo do sonho, isso se confirma ao final do texto quando o dístico que o encerra apresenta a imagem do homem que dorme.

A magnitude dos objetos mencionados, o "mar" e "aquele monte", não é significativa ou mesmo relevante diante da capacidade de transformação que a noite carrega consigo ou mesmo diante do poder inventivo do poema, pois mesmo o mar em sua dimensão desmedida e o monte com sua rigidez e peso acabam por esvaecer, desabar e cair. O mundo ao qual o poema *recria* parece obedecer à lógica da vontade e do desejo do sujeito e não mais às leis da física; algo muito comum e recorrente em *Invenção de Orfeu* e mais explicitamente articulado em um poema como o poema sete do segundo canto, *Solo e Subsolo*:

Tudo é lícito aqui nessa Sumatra.
Lícito desmontar-te, Lys, teus seios
e neles pôr teus olhos renegados,
desacertando a glória que Deus fez;

e depois desconstruir-te, Lys inata,
carne subterfugida e doces veias,
restituindo-te à noite desgarrada
nos baixios submersos do teu leito.

E adorar-te anjo meu reproduzido,
biografado dos anjos parricidas,
sem sentido de lógicas estrofes,

pois meu grito danado é o mesmo grito
encerrado no ventre dos ouvidos,
repercutido pelos céus que sofres.
(LIMA, 2012, p. 104)

A legitimidade mencionada no primeiro verso do soneto atrela-se a três conjuntos de ações mencionados em seguida: (a) desmontar, por e desacertar; (b) desconstruir e restituir; e por último (c) adorar. Destaque recebe o prefixo “des-” por estar presente repetidas vezes no poema e indicar a negatividade das ações desse engenheiro noturno. Contudo, essa desorganização e desconstrução do mundo como o conhecemos é seguida de uma nova organização e estruturação da realidade; e também tem por objetivo “restituir”, recuperar, retornar, essa mulher a quem o poema se dirige, Lys, “à noite desgarrada”. O elemento que gostaríamos de enfatizar com a citação desse poema é a possibilidade de compreendermos essa liberdade e escolha de arquitetar, organizar e reformular o mundo de uma maneira única nos poemas não como recusa ao mundo, mas sim como forma de religar, “restituir”, os elementos. A possibilidade que

sugerimos é a de um novo entendimento desse *estranhamento* que o leitor pode encontrar ao ler certos poemas – estranhamento que acreditamos ser o desdobramento dessa legitimidade de reorganizar a realidade de uma nova maneira –, compreendê-lo como técnica de restituição de um elo perdido, seja ela com a divindade, natureza ou com a própria realidade; ou ainda, parafraseando William Carlos Williams, por meio do estranhamento *reconciliar pedras e pessoas*. O estranhamento causado pelo texto literário poderia levar o sujeito que o lê à sua própria “noite desgarrada” – o aspecto menos racional, “sem sentido de lógicas estrofes”, da vida e da percepção de mundo – ao forçar uma nova percepção da realidade e do objeto sob o leitor. Talvez possamos esclarecer nosso argumento ao afirmar que temos usado o termo “estranhamento” na concepção formulada pelos formalistas russos do início do século passado, *ostranenie*, e que foi definida por Boris Eichenbaum (1965) nos seguintes termos:

En contrepartie, on avançait la procédé de singularisation et le procédé de la forme difficile qui augmente la difficulté et la durée de la perception: le procédé de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé. L'art est compris comme un moyen de détruire l'automatisme perceptif, l'image ne cherche pas à nous faciliter la compréhension de son sens, mais elle cherche à créer une perception particulière de l'objet, la création de sa vision et non de sa reconnaissance. De là vient le lien habituel de l'image avec singularisation⁵. (EICHENBAUM, 1965, p. 43-44)

Em síntese, nossa perspectiva sobre a dificuldade e a complexidade das imagens, e dos próprios poemas de *Invenção de Orfeu*, procura estabelecer uma íntima relação entre esses aspectos ditos obscuros e a função comunicativa do discurso poético, nosso *parti pris*, a perspectiva que tem orientado nossas leituras, é de que todo poema – e principalmente os poemas desse livro – tem por objetivo estabelecer uma relação, um diálogo, com seus interlocutores, seus leitores. Podemos afirmar que o princípio norteador de nossa pesquisa está muito bem articulado no estudo de Michael Hamburger (2007) sobre a poesia moderna:

A comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular (...). Um poema pode ser um monólogo; mas é um monólogo feito em voz alta.” (HAMBURGER, 2007, p.31).

⁵ Em tradução livre: Em contrapartida, nós avançávamos o processo de estranhamento e o processo da forma difícil que aumenta a dificuldade e a duração da percepção: o processo de percepção na arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo, a imagem não procura nos facilitar a compreensão de seus sentidos, mas antes procura criar uma percepção particular do objeto, a criação de sua imagem e não seu reconhecimento. Daí vem o elo usual da imagem com o estranhamento.

Portanto, até mesmo elementos particularmente complexos – como é o caso dessa total legitimidade poética de reconstrução e reorganização do mundo que parece desorientar o leitor – e textos de difícil acesso – como os poemas mencionados anteriormente – não podem ser lidos de forma que essa *função intrínseca da poesia* seja desconsiderada. Voltaremos agora à leitura do primeiro poema, “Caída a noite”, tendo em mente que tanto os elementos noturnos ou oníricos, como a fragmentação e a liberdade de construção que por vezes desorienta o leitor, não é sinônimo de refutação ou recusa da comunicação, mas antes mecanismos de amplificação e tentativas de reconciliação entre o texto, leitor e o próprio mundo; tentativas e procura de elevar o aspecto comunicativo da própria linguagem poética.

Voltemos agora nossa atenção para o poema em questão e reparemos que existe um único pronome demonstrativo em todo o poema, o pronome “aquele”, e ele parece importante porque nos revela a perspectiva dessa voz da enunciação que de alguma maneira compartilha uma referência com o sujeito que a lê. Explica-se: ao utilizar um pronome demonstrativo acreditamos que dois elementos são introduzidos ao poema: primeiramente, um espaço virtual de partilha entre o sujeito que lê e o sujeito que escreve, isso porque o ato de apontar, indicar ou demonstrar um objeto supõe, ao menos três aspectos, um sujeito que indica, um objeto a ser indicado e um interlocutor a quem o sujeito aponta o objeto mencionado; por mais sutil que seja essa asserção, ela nos parece altamente valiosa em um contexto onde as coisas estão sendo demonstradas e indicadas por sua ausência ou “inexistência” como menciona o poema. Ainda, podemos ver o uso do pronome demonstrativo como um indicador de que nos primeiros versos o que lemos é a desintegração do mundo sensível como percebido pelos homens, isto é, ao indicar um monte específico – mesmo que o leitor não seja capaz de distinguir ou percebê-lo – o sujeito lírico parece estar apontando para o mundo empírico, para a realidade compartilhada. A indicação de uma topografia específica contrasta com a ausência de especificações dos próximos elementos.

Interessante reparar que o esfacelamento da realidade como visualmente a percebemos nesse quinteto, a desconstrução da “realidade da retina” como afirmara Picasso, não traz ao sujeito lírico qualquer tipo de angústia ou apreensão. Isso afirmamos tendo em vista o advérbio usado no último verso que indica a ausência de qualquer estrondo que se esperaria de um acontecimento de tal ordem e por isso denota um certo estado de calma e controle no ambiente. Ou ainda, esse desmonte da

realidade não parece afligir o sujeito lírico porque ao texto, e ao engenheiro noturno que o arquiteta, “tudo é permitido”; essa desconstrução da realidade sensível é apenas um passo de uma nova organização. A montanha “desaba e cai/ silenciosamente” para indicar a ausência de assombro com a nova ordem das coisas como proposta pelo poema.

O próximo quinteto funciona de maneira contrária ao anterior, pois a ordem do mundo parece agora iniciar sua transmutação para a normalidade e não o esfacelamento da mesma como se vê anteriormente, isto é, os bronzes diluídos deixaram de ser vozes (“já não são vozes”), seres na estrada, fantasmas e aves. Nota-se que o adjetivo “inexistentes” – que se refere aos ramos nas quais as aves estariam – se destaca do resto da oração por ser o único termo isolado na terceira estrofe que pertence à oração e ao grupo semântico anterior. “Inexistentes” neste poema parece funcionar da mesma maneira que “amarelo!” no poema de Manuel Bandeira “Pensão Familiar”⁶, reforçando um elemento ou uma característica previamente instaurada; no caso do texto de Bandeira não há necessidade de mencionar a cor dos girassóis uma vez que esses são naturalmente amarelos, a simples menção à flor já nos apresenta a cor amarela, o que faz com que a introdução do léxico funcione como uma repetição e uma ênfase nessa característica sutilmente introduzida no poema anteriormente, e contaminando todo o texto com sua ideia. Desta forma, “inexistentes” apenas reforça um elemento que o leitor já deveria ter notado, especificamente a inexistência (física ou material) de qualquer mundo ou objeto que tenha sido mencionado. Os únicos elementos que parecem pertencer a uma esfera “material” e física da realidade no poema são os elementos mencionados na primeira estrofe, mar e montanha, o sono e o homem. Não há nada ao alcance do homem enquanto este sonha, a inexistência dos seres – e talvez por isso a volatilidade dos mesmos – e do mundo parece ser o elemento central do

⁶ Assim dita o poema:

Jardim da pensãozinha burguesa.
Gatos espapaçados ao sol.
A tiririca sitia os canteiros chatos.
O sol acaba de crestar as boninas que murcharam.
Os girassóis
amarelo!
resistem.
E as dalias, rechonchudas, plebéias, dominicais.

Um gatinho faz pipi.
Com gestos de garçom de restaurant-Palace
Encobre cuidadosamente a mijadinha.
Sai vibrando com elegância a patinha direita:
- É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.
(BANDEIRA, 2009, p.99)

poema. O conceito de relatividade dos poemas e dos seres é aqui mais uma vez reforçado: ambos são apresentados como incapazes de serem condensados em um único estado ou em um objeto único; acabam por serem estruturados tendo a relatividade como sua característica *sine qua non* de existência; tanto os seres quanto o texto literário parecem ser configurados e entendidos por sua multiplicidade de sentidos e formas.

A ruptura do primeiro poema para o terceiro é algo significativo tendo em vista que passamos da representação das vozes como "inexistentes" para algo ou um ser central e "desejado", mesmo que ainda não seja uma voz específica, mas sim "qualquer voz":

Qualquer voz alou-se
muito desejada.

Branco fosse o espaço
e ela ardente cor.

Quis o espaço a voz,
a voz veio e ampliou-o.

Mas se não houvesse
propriamente voz...

Vamos nós supô-los:
dois sem seus sentidos.

Desejemos mesmo
dois incompreensíveis.

Bom nos ecoarmos
na voz recebida.

E o espaço esvaziado
povoá-lo de vez.

Amá-los tão sem
amada presença,

só com o coração
sem correspondência,

só com a vocação
do verso feliz.

(LIMA, 2013, p.146-147)

O poema se constitui de onze dísticos de redondilhas menores sem um esquema de rima consistente, pois existem versos que rimam uns com os outros mas não de

forma coerente e contínua. Poderíamos sintetizá-lo de maneira didática afirmando que o texto nos apresenta três elementos centrais, ou ainda, três personagens, e o desenrolar de uma história de desejo e ausência. Os protagonistas da história à qual seríamos apresentados nesse poema são "qualquer voz", "o espaço" e por último "nós" e a história seria a relação de desejo entre esses três.

Nos primeiros dísticos vemos o encontro entre a "voz" e o "espaço" e a maneira pela qual esse encontro acaba por expandir o próprio espaço. Interessante notar que o segundo dístico apresenta a relação entre os dois elementos não em termos sonoros, como se esperaria tratando-se da "voz", mas no campo da visualidade: o espaço se transforma na cor branca e a voz passa a ser "ardente cor". A transferência do campo semântico coaduna com a característica altamente pictórica que Lima confere a sua obra, chegando a elaborar no plano imagético reflexões filosóficas e teológicas.

O encontro dos dois elementos, contudo, não parece realizar o esperado, pois ao invés de povoar o espaço, como se demonstra ser o desejo do sujeito no oitavo dístico, ele acaba por ser ampliado. Parece-nos que o vazio, aqui representado pelo espaço, ao ser visitado por essa voz torna-se dilatado e amplificado quando se esperaria que o contrário acontecesse. Isso se confirma com a suposição apresentada no quinto dístico que necessita esvaziar tanto o espaço quanto a voz de sentido para neles "ecoar". A partir do momento em que esse sujeito, esse "nós" presente no poema, recebe a voz e nela se projeta o espaço que anteriormente havia sido "esvaziado" é por fim povoado. Esse movimento remete justamente à composição do poema cuja ausência de articulação da voz alheia torne-o vazio e ausente de sentido. Enquanto que a contraparte disso seria a presença e a inserção da voz do eu e dos outros, o "nós" do poema, no próprio texto e assim habitá-lo, ou ainda preenchê-lo de sentido e significado.

Contudo, o nono dístico nos dá a notícia da consciência do sujeito lírico da impossibilidade de que essas vozes habitem o poema, o espaço. A "amada presença" não existe, antes o que temos é a representação ou a suposição desse movimento no texto. É como se o sujeito se revelasse consciente da impossibilidade de plasmar o Outro em seu discurso e se revelasse contente com a simples demonstração do desejo ou com a representação desse Outro.

A imagem desenhada no poema pode ser entendida como uma representação imagética dos questionamentos do poeta, uma *encenação* da tensão e não uma simples

descrição da problemática: ao invés de nos apresentar uma simples poesia reflexiva – poesia que assume a primazia dos conceitos e das ideias sobre o material e a forma poética – o que encontramos aqui vai além, pois é uma poesia que apresenta um processo de ressublimação partindo dos questionamentos e reflexões do sujeito lírico para a sua solidificação/transformação em um conjunto de imagens que será tensionado e articulado no poema. É como se o poeta se recusasse a fazer poesia com ideias, e optasse por fazer poesia com imagens⁷, submetendo a potência narrativa das palavras à visualidade do verso e do poema (a primazia da parataxe sobre a hipotaxe).

Sendo assim, o poema apresentaria três elementos que recebem uma realidade ôntica, pois passam a *habitar* as imagens: o Outro – representado pela voz –, o próprio poema – representado pelo "espaço" – e por último a relação entre autor e leitor – representado pelo pronome "nós". Desta forma, o texto elabora a relação entre a representação da alteridade e do espaço do Outro no corpo de poema; representação vazia ("dois sem seus sentidos") porque consciente da impossibilidade de abarcar e plasmar a alteridade no texto literário, mas "feliz" porque o poema passa a ser o espaço de possível encontro; espaço de encontro entre a voz que originalmente articulou o discurso poético e a voz do leitor que o preenche e o significa na medida em que o lê. A representação pictórica dessa tensão entre a impossibilidade de abarcar o Outro no poema e a possibilidade de configurar o poema como espaço de encontro e coabitação deve ser associada, mais uma vez, ao desejo de comunicação – àquela *função intrínseca à poesia* (Hamburger 2007) – subjacente à toda lírica limiana. Pois somente partindo dessa perspectiva podemos compreender outras dimensões do texto literário para além daquele que busca o simples deleite estético de um texto da arte pela arte; dimensões que problematizem e articulem questões intrínsecas à natureza humana, aos relacionamentos humanos e até mesmo questões próprias à arte e poesia do século XX, como a indagação sobre o espaço e a função do discurso poético em uma sociedade ultramoderna e individualista.

O poema seguinte, poema de número 4, chama atenção pela evolução do elemento múltiplo, meramente indicado no poema de número três com o uso do sujeito "nós", e agora demarcado através da pluralidade do sujeito lírico que utiliza a primeira

⁷ Em certo sentido o que o sujeito lírico está declarando por meio da sua *ars poética* é que um poema é feito de imagens e não de ideias, o que nos remete à célebre réplica mallarmiana a seu amigo Degas: "Mais, Degas, ce n'est pas avec les idées qu'on écrit des poèmes, c'est avec les mots."

pessoa do plural para descrever e apresentar todas as ações e eventos do poema: "chegamos à janela", "nos roem", "nossos corpos", "olhamos", "nos devora", "ficamos inúteis", "nos sugam" e "nossas vidas".

Numas noites chegamos à janela,
e as mandíbulas do ar tanto nos roem,
que os leitos rotos logo deliquescem
com os nossos corpos complacentemente.

Certos dias olhamos o sol claro;
e a boca hiante das cores nos devora
carnes e sangues, poeiras de costelas,
que ficamos inúteis, sem matéria.

Essas bocas nos sugam noite e dia,
vigiando dia e noite nossas vidas
um minuto no espaço, menos que ai

de chumbo soluçado nos silêncios,
ou cal de fome longa, revelada,
na noite igual ao dia, de tão gêmeos.
(LIMA, 2013, p. 148)

Dois elementos dignos de menção nessa composição são a pluralidade e indeterminação dos sujeitos aí presentes e a anulação das diferenças daquilo que outrora costumava ser antagônico. A contração ao início do texto “numas” – juntamente com o “certos” no início da segunda estrofe – posiciona o texto em um lugar de indeterminação e multiplicidade vital para a construção do sentido do texto. Não existe uma referência temporal e geográfica pontual e específica, até mesmo o sujeito é múltiplo e plural nessa construção, o que pode levar o leitor à impressão de que pela ausência de especificação qualquer noite, qualquer dia ou até mesmo qualquer um pode ser o sujeito e objeto a quem ou mesmo do que o poema se refere. Isto é, ao indicar uma ausência o texto parece apontar para as diferentes possibilidades que essa ausência traz consigo: a possibilidade de que essa noite, esse dia e esse sujeito sejam escolhidos e determinados pelo próprio leitor. Talvez aqui mais uma vez estejamos diante dessa negatividade limiana que precede e possibilita toda e qualquer construção e organização posterior; ou seja, a negatividade da poética limiana parece obedecer aos preceitos formulados no soneto “Tudo é lícito nesse Sumatra.” onde se encontra o estágio de *desmonte* como o primeiro passo para a articulação de algo novo.

Notável nesse texto o uso do plural por nos permitir inferir que o sujeito e o espaço desse poema habitam uma dimensão onde aquilo que é uno e singular ao sujeito,

isto é, seu corpo, sua identidade e sua própria percepção do tempo é retratada em sua forma múltipla. Não encontramos aqui um conjunto de sujeitos que executam as mesmas ações de maneira similar, mas antes a exatidão da semelhança das ações e o uso corrente da primeira pessoa do plural nos levam à impressão de que o que temos é somente um único sujeito que se apresenta por meio de um “nós”. O que parece se destacar no texto é a maneira como o plural parece enfatizar o aspecto múltiplo da individualidade dos seres, ou ainda, outra possibilidade de interpretação para o uso do plural nesse texto pode ser justamente uma tentativa de aproximação entre o sujeito que escreve e o sujeito que o lê: nós, eu e você leitor.

Outro aspecto digno de menção é a maneira pela qual o poema se encerra, aproximando aquilo que podemos entender como antagônicos, o dia e a noite, de tal forma que passam a ser considerados gêmeos, semelhantes, “na noite igual ao dia, de tão gêmeos”. Mais uma vez o elemento anunciado no título do canto no qual o poema se encontra, *Poemas Relativos*, parece ser o principal; mesmo objetos e elementos de naturezas opostas, como o exemplo maior do dia e da noite, acabam por se revelarem relativos. Dentre as várias entradas no dicionário para o termo relativo, uma parece funcionar para elucidar o contexto e o aspecto da poesia de Jorge de Lima que repetidamente temos apontado: “que não tem caráter único ou absoluto; que possui uma relação de dependência ou subordinação com”. Se considerarmos essa ausência de caráter absoluto e essa relação de dependência como centrais à compreensão dos poemas de *Invenção de Orfeu* veremos que possivelmente grande parte da dificuldade de leitura do texto seja um desdobramento de uma abordagem de leitura que não procure relacionar as coisas em si, ou mesmo que procure tomar o texto e seus múltiplos sentidos como absolutos, únicos.

Os próximos dois poemas desse canto se voltam para a singularidade e especificidade do sujeito lírico e ambos parecem se contrapor a algo que os precedeu por iniciarem com o advérbio "agora". Outro elemento que diferencia o poema de número 4 dos próximos poemas é a própria divisão de estrofes do texto, pois no poema de número quatro a multiplicidade e pluralidade estavam marcadas até mesmo na divisão de estrofes, uma vez que o texto se tratava de um soneto tínhamos quatro estrofes, enquanto que os próximos dois textos são compostos em uma única estrofe. Passemos ao poema de número 5:

Agora o sem senso
 sorriso nos ares,
 minha alma perdida,
 os vales lá embaixo
 de minhas lonjuras
 de não existido,
 parado nos antes,
 nem sei de pecados,
 nem sei de mim mesmo,
 eu mesmo não sou
 nem nada me vê;
 ausente palavras
 não soam no vácuo
 dos antes das coisas,
 das coisas sem nexos,
 nem fluidos. Só o Verbo
 chorando por mim.
 (LIMA, 2013, p. 148-149)

O poema se baseia na negação e na negatividade das coisas e do próprio ser para ao final apresentar-nos sua única asserção, sua posição de intermediário do "Verbo". O sujeito lírico desta composição aparece completamente esvaziado de qualquer substância inerente aos seres humanos, tendo em vista que se apresenta destituído de alma (terceiro verso), de existência (sexto e décimo verso), de conhecimento (oitavo e nono verso), de corporificação e visualidade (décimo primeiro verso) e até mesmo de passado (décimo terceiro e décimo quarto verso). Ecoa nesse poema a imagem da voz que ampliada no espaço acaba por esvaziá-lo e não cumpre sua função de preenchê-lo. Sua única afirmação como entidade ontológica se dá por meio da existência da figura do Messias cristão, Jesus Cristo, que está presente na referência ao "Verbo" que se fez carne, expressão retirada do evangelho de João, que se expressa, nesse caso que "chora", por meio do sujeito lírico. O movimento de escamoteamento do sujeito em deferência à figura de Jesus Cristo continua no poema seguinte e parece indicar uma característica que extrapola os limites religiosos.

Da mesma forma que o poema anterior, o texto se inicia com o advérbio "agora", palavra que neste conjunto de poemas parece funcionar como um *stacatto* da canção, interrompe-se a reflexão em torno do "nós" – construída no quarto poema desse canto – e se volta para o "eu" que acabará por se revelar como dependente e intrínseco a um "você" ou a um "nós".

Agora, escutai-me
 que eu falo de mim;
 ouvi que sou eu,

sou eu, eu em mim;
 tocai esses cravos
 já feitos pra mim,
 suores de sangue,
 pressuados sem poros
 verônica herdada.
 sem face do ser.
 Embora; escutai-me,
 que eu falo com a voz
 inata que diz
 que a voz não é essa
 que fala por mim,
 talvez minha fala
 saída de ti.
 (LIMA, 2013, p. 150)

Poema que semelhantemente ao anterior não é dividido em estrofes, antes é composto por um único bloco de dezessete versos pentassílabos, sem um esquema de rima aparente. A passagem a um primeiro sentido do texto também não parece exigir muito do leitor, mesmo que cause certo estranhamento, a mensagem é facilmente compreensível: o uso do modo imperativo (“escutai”, “ouvi” e “tocai”) e do pronome “ti” nos revelam um monólogo direcionado ao leitor, ordenando-o a escutar a mensagem, declarando que ele fala de si próprio e também demanda ao leitor tocar as marcas que ele carrega no corpo. Em seguida, a conjunção “embora” no início da estrofe e o advérbio “talvez” no penúltimo verso nos transmitem a dúvida diante da origem da voz que fala, pois o sujeito já não sabe se a voz lhe pertence, lhe é “inata”, ou se a voz lhe sai do seu interlocutor que o lê.

O uso excessivo e repetitivo dos pronomes de primeira pessoa (“eu”, “mim”, “me” e “minha”) no poema (12 ocorrências em um poema de 64 palavras) nos remete ao tipo mais comum de poesia lírica que é aquela centrada em torno do próprio sujeito da enunciação, ou mais uma vez como afirmou Alfredo Bosi "enraizado em sua própria afetividade" (BOSI, 2006, p. 452). Já a referência aos eventos e personagens bíblicos, mais especificamente a Jesus Cristo e seu encontro com São Tomé quando o primeiro lhe ordena que toque em suas marcas para que verdadeiramente creia na sua ressurreição, nos encaminha para a poesia mística-religiosa que tem como mote e propósito a famosa "restauração da poesia em Cristo" proposta pelo poeta e por seu companheiro Murilo Mendes em 1935 com a publicação de *Tempo e Eternidade*. Contudo o questionamento ante a origem e ao pertencimento da voz que se usa eleva o poema à categoria dos textos "órficos" limianos que denunciam, que apontam para, o

aspecto transitivo da subjetividade humana e conseqüentemente da transitividade inata ao sujeito lírico em seus poemas. O movimento é arriscado e custoso: primeiramente exige do sujeito lírico que mobilize duas tradições comumente associados a sua poética, a tradição lírica hegeliana e a tradição da poesia católica brasileira, para em seguida se lançar a um novo horizonte, a tradição verdadeiramente moderna da poesia do século XX, à corrente de poetas e escritores que reconheciam a insuficiência e a inaptidão do conceito *monádico* do ser, isto é, se lançar contra à crença de que a subjetividade pode se construir e existir de maneira simples, única e independente, como uma *mônada* de Leibniz.

Exemplos ainda mais explícitos que este podem ser encontrados por todo o livro, porém nada mais claro que o décimo poema deste canto, onde lemos:

Vós não viveis sozinhos
os outros vos invadem
felizes convivências
agregações incômodas
enfim ambientalismos,
e tudo subsistências
e mais comunidades;

e tantas ventanias
acotovelamentos,
desgastes de antemão,
acréscimos depois,
depois substituições,
a massa vos tragando,
as coisas vos bisando;

os hábitos, os vícios,
as moças embutidas
mudando vossas cartas;
sereis administrados
no sono e nos pecados,
vós mapas e diagramas
com várias delinqüências,

e insanidades várias,
dosando o vosso espaço,
pesando o vosso pão
de tempos racionados;
e não tereis vivido
e não tereis amado,
porém sereis morrido.

(...) (Lima, 2013, p.153-154)

A afirmação da presença do Outro no “Eu” não é o único aspecto que nos interessa nesse texto, pois concomitantemente indica-se a propriedade conflitante e paradoxal desta relação. As imagens e a cadeia semântica tecida no texto nos indicam a assimetria das relações humanas e o aspecto conflituoso de tais relações, não há tentativa de romantizar e embelezar o choque cultural presente nas interações humanas de seres oriundos de contextos sócio-históricos distintos. O uso do verbo “invadir” por parte do sujeito lírico remete ao aspecto impreterível de tal ação e à adjetivação antagônica dos versos subsequentes (“felizes convivências / agregações incômodas”) confirma o aspecto conturbado de tais relações. Isso parece ser importante uma vez que procuraremos futuramente refletir sobre as possíveis razões para a aparente amargura e hostilidade presentes nos poemas.

Por ora tomemos a leitura deste poema como preâmbulo para um esboço daquilo que acreditamos ser um dos aspectos basilares da poesia de Jorge de Lima em sua fase final, isto é, o lirismo que não mais se preocupa exclusivamente em mergulhar em si próprio, em se ater à própria subjetividade, mas sim que parece se posicionar na fronteira entre subjetividade e alteridade. Neste momento parece-nos primordial apresentarmos as reflexões propostas por Michel Collot em seu artigo “O Sujeito Lírico Fora de Si”. Para Collot (2011) o caráter moderno da poesia se realiza a partir do momento em que a constituição do lirismo, e consequentemente do sujeito lírico, depende de suas relações com o exterior, com o mundo fora-de-si.

Essa maneira de conceber a subjetividade lírica e o lirismo se afirma como distante da concepção tradicional de lirismo, que segundo o autor, representada por Hegel e que concebe o gênero lírico como o mergulho na interioridade do poeta, o mundo lírico como o reduto das emoções e paixões da alma do poeta. Antes, segundo Collot, a partir de uma perspectiva fundada na fenomenologia de Merleau-Ponty e nas teses de René Char, o estudioso conceptualiza a lírica moderna a partir da subjetividade que se forma no contato com o exterior; a subjetividade que é resultado do movimento em direção ao externo feito por uma interioridade que “perdeu o controle”. Em outros termos, passa-se a configurar a subjetividade lírica em sua relação com o Outro, não mais a partir de sua própria individualidade. Com isso a alteridade passa a ser elemento central e basilar para entender a lírica moderna. Em seus próprios termos lê-se,

Porém, talvez seja exatamente nessa submissão que o sujeito lírico possa se realizar, enquanto, precisamente, ele se distingue de um eu que se queria

sempre idêntico a si mesmo e senhor de si mesmo como do universo: pois não é nessa pretensão de sua majestade o Eu à autonomia que reside a pior ilusão? E a verdade do sujeito não se constitui em uma relação íntima com o exterior e com outro? O *ek-stase* lírico, se ele perdeu sua caução transcendente, coincide, em muitos pontos, com a redefinição do sujeito pelo pensamento contemporâneo.

Se o sujeito lírico cessa de se pertencer é porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer. A psicanálise revelou que o sujeito era ligado, no mais secreto de si mesmo, a uma íntima estranheza, que é também a marca de sua dependência em relação ao desejo do outro. A linguística mostrou que, longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele é também, em parte, submisso a ela. A fenomenologia salientou sua *ek-sistence* e sua encarnação, seu estar no mundo e para outrem. (COLLOT, 2013, p. 223)

Voltemos à leitura do terceiro canto. Entre os dois últimos poemas mencionados anteriormente há um a cuja leitura não podemos nos furtar, pois aborda a questão da subjetividade e alteridade. O oitavo texto deste canto é um poema de trinta e sete versos escritos em redondilha maior e organizados em uma única estrofe que versa sobre a ausência do sujeito na composição e sobre os possíveis sucessores para o lugar do ausente. Texto denso e complexo que faz com que mesmo a construção de um sentido manifesto, aparente, em um primeiro nível, torne-se uma tarefa laboriosa para o leitor. Os primeiros versos apresentam o ponto fulcral do texto, o questionamento que move a reflexão poética:

1 Se falta alguém nesses versos
2 pelo vento interminável,
3 pelas arenas de estátuas,
4 sucedam-lhe os cegos olhos

A partícula "se" presente no início do verso concede ao texto o estatuto de condicional hipotética e também lhe concede um aspecto reflexivo, isto é, o verso se volta para a reflexão sobre o fazer e o ser do próprio poema; um poema metapoético que nos ajudará entender o funcionamento da obra. Ainda que cause estranheza, a mensagem dessa primeira parte parece ser a mais simples e de fácil acesso, pois à hipótese se adiciona um contexto no qual "esses versos" se encontram, no "vento interminável" e nas "arenas de estátuas". O contraste entre esses dois "ambientes" onde os versos passariam/estariam, um imaterial e infinito e outro tangível e visual, pode levar os leitores a pensar nas divisões tradicionais da obra de Jorge de Lima: de um lado uma poesia voltada para o aspecto mundano, pois "pelas arenas de estátuas" enfoca o lado material e visual da arte, e do outro lado uma poesia transcendente, mística e órfica

indicada pelo símbolo do vento que não tem fim; ou ainda, podemos nos apropriar da divisão proposta por Cavalcanti (2007) e afirmar que mesmo se concordássemos com a divisão por ele sugerida – fase mimética e o período da interiorização da perspectiva poética – ainda assim poderíamos encontrar o questionamento e a inquietação diante ausência do sujeito em toda a obra de Lima.

O quarto verso do poema ("sucedam-lhe os cegos olhos") instaura um elemento novo no texto, uma vez que afirmarmos que o primeiro verso nos apresenta uma hipótese (*caso falte* "alguém nesses versos") o quarto verso a complementa, isto é, se a estrutura condicional na língua portuguesa é definida como "se 'p' (*então*), 'q'" (MARQUES, 2014), o verso em questão assume a posição do segundo elemento fazendo com que a estrutura condicional seja "se falta alguém nesses versos (*então*) sucedam-lhe os cegos olhos". Em sua forma pronominal o verbo "suceder" indica o direito de sucessão de algo ou alguém na sequência ou na linhagem, por isso entende-se que o que nos propõe esse verso é um substituto, ou ainda, um complemento, à ausência declarada no primeiro verso: se falta alguém em *y* (*então*) que se coloque *x* em seu lugar. Desta forma, nota-se que a ausência de uma subjetividade no poema leva o sujeito lírico a preenchê-la com elementos diversos. E é justamente uma enumeração desses elementos diversos que os próximos versos nos apresentam

4 sucedam-lhe os cegos olhos
 5 sacudidos pelos medos,
 6 mãos de chuvas lhe inteiricem
 7 o corpo com algas remissas
 8 e com matérias tranqüilas
 9 tão soturna como os poços,
 10 exasperados invernos,
 11 ombros de escova comida,
 12 as asas secas caídas,
 13 ante seus netos calados;
 14 e incorporem-se a esse alvitre
 15 esse sabor de cortiça,
 16 essas esponjas morridas,
 17 essas marés estanhadas,
 18 essas escunas de espáduas
 19 estritamente fechadas
 20 como casas de abandono,
 21 restringem-se os conciliábulos,
 22 certos sigilos de pez,
 23 certas coisas enlutadas,
 24 refúgios, dramas ocultos,
 25 pois as rosas são de trapos

26 e os fios menos que teias,
 27 menos que finos agora,
 28 e as camisas sem os pêlos
 29 enterrados nas ilhargas,
 30 vestem enganos e punhos
 31 e crimes em vez de adegas,

Do quarto ao trigésimo primeiro verso temos um ótimo exemplo daquilo que comumente se denomina enumeração caótica e que encontramos fartamente em *Invenção de Orfeu*.

O verso de número 32 se destaca dos outros por introduzir uma conjunção adversativa que revela a inutilidade desse "alvitre", da sugestão dos diversos elementos que deveriam ocupar o lugar do ente ausente.

32 mas tudo em vão, mesmo as plumas,
 33 mesmo os ausentes e as vozes
 34 aderidas a fragmentos
 35 aí moram degredadas,

Deve-se reparar nos elementos especialmente indicados após a expressão "em vão" destacados e intensificados pelo uso do advérbio "mesmo": plumas, ausentes e as vozes. As plumas em seu uso cotidiano ou simbólico estão relacionadas àquilo que é enfeite, elemento estético ou simples adorno e podem nesse contexto indicar o caráter artístico e estético da própria composição poética, isto é, até mesmo aquilo que no poema serve de ornamento e beleza parece vã diante da "falta [de] alguém nesses versos". Porém a situação se intensifica e se torna ainda mais complexa uma vez que os versos seguintes indicam que mesmo "os ausentes" e "as vozes/aderidas a fragmentos/aí moram degredadas", isto é, mesmo as vozes que fazem parte de fragmentos dos poemas são banidas, excluídas do mesmo.

36 listrando as grades, de faces
 37 que não conhecem espelhos

No momento em que se encerra, o texto indica que assim como as plumas servem de ornamento também os ausentes e as vozes servem apenas para ornar "as grades, de faces/ que não conhecem espelhos". O poema termina com a constatação de um impasse: se os elementos da alteridade, as vozes e as ausências, são reduzidas a mero elemento de decoração no poema e não são capazes de suprir a falta constatada no início do poema, também ao sujeito lírico, a face que procura se conhecer ou conhecer

espelhos por meio do poema não é capaz de se enxergar, de se conhecer, nessa situação. Em síntese, se a alteridade não pode ser constituída como elemento que vá além do simples ornamento, a subjetividade do sujeito lírico também não pode ser construída, e por isso não pode ser vista no poema; isso porque na poética de Jorge de Lima a identidade funciona de maneira relativa, mais próximo do que Hall (2011) chamou de identificação, sempre em relação à alteridade que deixou de lhe ser elemento externo e passou a integrar a estrutura da própria subjetividade. Em outras palavras, é como se diante da dificuldade e da aparente impossibilidade de "figurar/retratar/plasmar" o Outro no texto lírico de maneira que vá além do mero enfeite, o Mesmo se vê impossibilitado de se completar e se enxergar, isto é, de se constituir como ser, indicando assim a relação *sine qua non* entre subjetividade e alteridade.

É talvez nesse momento que chegamos ao ponto crucial do estilo dessa *biografia-épica*, pois a constatação da aporia revela o funcionamento da lógica interna do poema e sua influência na maneira como os poemas são escritos. Isto é, o sujeito lírico no poema parece estar dividido entre o desejo ou mesmo a necessidade de dar espaço e voz ao Outro no poema e a impossibilidade de alcançar tal anseio. Contudo a impossibilidade de realizar tal tarefa faz com que o poema se torne um espaço onde a tensão entre as subjetividades do "Si Mesmo" e do Outro seja ampliada e explorada. Desta forma, a amplificação desta tensão – mecanismo anteriormente anunciado por versos como os do terceiro poema deste canto onde se lê "Quis o espaço a voz,/ a voz veio e ampliou-o." –, consequência do desejo de se comunicar e dar voz ao Outro no corpo do poema, parece ser o diapasão que dá o tom e a nota para a dicção dos poemas, dicção de quem escreve dividido entre o desejo de se comunicar e se relacionar, porém certo da incapacidade da linguagem ou impossibilidade de se realizar tal tarefa.

Por último, gostaríamos de encerrar nossa leitura do terceiro canto do livro com a leitura de trechos do poema 20 onde observamos a aparição do conceito do sósia e mais uma vez se postula a relação de interdependência entre o sujeito e os Outros.

Sabe-se que a origem do conceito e da palavra "sósia" se dá na peça de Plauto o *Anfitrião* que aborda o tema da sedução de Alcmena por Júpiter, o que em consequência nos conta a história da gênese de Hércules, e se trata de um mito mencionado na *Odisséia* de Homero. Plauto insere em seu texto um elemento que não estava presente no mito original, que é a transformação de Mercúrio em Sósia, escravo de Anfitrião,

personagem cuja esposa é seduzida por Júpiter. Desde então a palavra sósia se refere a alguém cuja aparência se assemelha a outrem de modo que os outros devido à incrível semelhança se tornem incapazes de reconhecer a diferença entre um e o outro, e por isso tomam uma pessoa pela outra. Dado relevante de se levantar é o fato de que a palavra "sósia" aparece cinco vezes em todo o livro e isso se dá somente no poema em questão, o que acreditamos corroborar nossa percepção e crença de que o tema da identidade e da alteridade recebe destaque neste canto. Passemos agora ao poema:

1 Aqui e ali
 2 me encontrareis,
 3 entre um poema
 4 ou em seu curso,
 5 além e aquém,
 6 oculto e claro,
 7 vivo ou demente,
 8 ou mesmo morto,
 9 ou renascido
 10 como meu sósia,
 11 intermitente,
 12 ferida tórpida,
 13 pulso de febre,
 14 nesse cavalo,
 15 naquela tinta,
 16 naquele poema
 17 quase alicerce,
 18 quase esse infante,
 19 esse anjo surdo.
 20 Ia esquecendo:
 21 eu e meu sósia
 22 somos momentos
 23 entrelaçados.
 24 Ei-lo veemente
 25 volta a seu palco,
 26 sobe a uma origem,
 27 desce de novo,
 28 envolto ou nu,
 29 esse homem gêmeo,
 30 jamais verdugo,
 31 mas palma incerta,
 32 sendo meu pai,
 33 meu filho e neto
 34 e aquele longe
 35 porém limiar,
 36 malgrado e clâmide
 37 aberta e alípede,
 38 foi argonauta,
 39 podia sê-lo
 40 se esse jacinto
 41 não fosse canto,
 42 canto de galo
 43 crepuscular,

44 profusamente
45 cedo se oculta
46 por essas laudas
47 sem perceber
48 seu fácil ímpeto
49 ante a palavra
50 visualizada;
51 mas de repente
52 desaparece.
53 Agora eu surjo
54 naquela esquina,
55 naquele pórtico
56 falam de mim;
57 ouço transido
58 esses vocábulos
59 desconhecidos,
60 emerso em rios
61 que vão passar,
62 mergulho em rumos
63 acontecidos,
64 sucedo em mim,
65 depois vou indo
66 fundo e arrastado
67 na correnteza
68 que é de repentes.
69 Morto incorrupto
70 guardo meus naipes
71 mais pressentidos,
72 intercadentes,
73 desordenados,
74 não há atavios,
75 não há disfarces,
76 dissolução
77 dos prantos largos
78 manando laivos,
79 lanhando aspectos;
80 desacredito-me
81 perante os leves,
82 nem sabedor
83 de alas longevas,
84 se o porvindouro
85 é puro exórdio
86 precocemente
87 desencantado;
88 se os seus presságios
89 remanescidos,
90 salvo-condutos
91 manifestados;
92 correm desvios
93 vulgares trilhos,
94 que todavia
95 prossigo em mim,
96 minha progênie,
97 uns dementados,
98 outros co-réus,

99 reconciliando-me
100 com os mutilados
101 e este glossário
102 que é de meu sósia;
103 abastecido
104 alego dores,
105 crescentes cargas;
106 me patenteio,
107 fico exaltado
108 sem parecer;
109 depois me espreito
110 na curva adiante,
111 simbolizado,
112 metade em mim
113 inda nascendo,
114 a outra metade
115 superlotada;
116 então me sano
117 excluindo as nucas
118 executáveis;
119 não evidentes
120 nem aberrante
121 me envolvo de alma,
122 doce alimária
123 com alguns anexos
124 aparelhados
125 para colher
126 belas paisagens
127 e outros petrechos
128 do sósia amado;
129 quero sofrer-me,
130 quero imitar-me,
131 fico empunhado
132 meu corpo no ar,
133 dependurado,
134 meio aderido
135 a alguns palhaços
136 insimulados,
137 portanto, instáveis,
138 muito insossos,
139 muitos até
140 beatificados;
141 ventos corteses
142 bem-parecidos
143 vêm agitar
144 nosso espantalho,
145 enquanto as aves
146 canoramente
147 se desaninham
148 de nossos braços,
149 ossos atados
150 a chão deitados,
151 chãos contestados
152 por figadais,
153 mas afinal

154 chãos estrelados
 155 de algumas plantas
 156 ambicionadas
 157 por umas moças
 158 que andando sós
 159 se despetalam
 160 e virar brisas,
 161 fagueiras asas,
 162 pelas janelas
 163 passam nos vidros,
 164 vão aos relógios
 165 param os cucos,
 166 e a vila fica
 167 inteiriçada.
 168 dormindo dentro
 169 desse poema
 170 recomeçado
 171 por novo sósia.
 (LIMA, 2013, p. 161-167)

O poema é composto por cento e setenta e um versos de quatro sílabas poéticas e não é dividido em estrofes e nem apresenta um esquema de rimas aparentes. Para nossa leitura nos guiaremos pela pontuação gráfica que delimita e coordena um período ao outro. O primeiro período se estende do primeiro verso ao décimo nono verso.

O teor e o tom do poema se assemelham aos outros poemas do canto porque apresentam uma linguagem poética altamente complexa, elaborada, visualmente intrigante e semanticamente desafiante; isto é, o leitor se encontra diante de um texto que a partir do uso de imagens e metáforas não convencionais o desafia a acompanhar e colaborar com a construção do sentido e do efeito do texto, que por sua vez se apresenta como um elemento instável e mutável graças à natureza da linguagem e da própria poesia que é polissemântica e múltipla, pois depende não só da visão de mundo e subjetividade do sujeito que a escreve, mas também do sujeito que a lê e interpreta.

Um dos principais fatores para a exponenciação/potencialização da complexidade e da instabilidade da linguagem deste poema é o uso de imagens, características, seres e termos opostos ou contrários que no desenvolver do poema somam-se, substituem-se e contrapõem-se uns aos outros de forma a deixar o leitor confuso com relação a quem e ao que se está referindo ou descrevendo. Isso parece se dar primeiramente em decorrência do que poderíamos chamar de inconstância perene das subjetividades líricas, isto é, os seres – as subjetividades – representadas ou elaboradas no corpo do poema não se assemelham a si próprias durante o decorrer e

desenvolver do texto lírico, antes estão constantemente se reconstruindo e se reconstituindo em outros seres e objetos. Como o poema em questão bem afirma, os seres – no caso do poema o "eu" e o "outro", o "sósia" – são "momentos entrelaçados", a instabilidade e a efemeridade da subjetividade lírica é descrita de forma a se assemelhar à própria constituição do tempo, um momento após o outro e dependente de outros elementos para se constituir como tal. O dito de Heráclito que afirma que "um homem nunca se banha duas vezes no mesmo rio" já sinalizava a inconstância, efemeridade e versatilidade da natureza e do homem, uma vez que nem o rio nem o homem permanecem os mesmos. O que temos no poema vai além da mera representação verbal do conceito de identidades instáveis e plurais, mas também a confecção de um discurso instável e plural que parece indicar uma das características centrais da lírica moderna como entendida por uma tradição não hegeliana do discurso lírico: linguagem é identidade, ou ainda, identidade é linguagem, por isso falar do próprio poema não afasta o texto do mundo em que está inserido, antes demonstra uma tentativa de aproximação. Na instância semântica do texto poderíamos sintetizar a ideia central do poema com a síntese e a interpretação da "lição de Heráclito" proposta por Santos (1990), uma vez que ela elucida e sintetiza o processo de construção – ou identificação como temos preferido chamar – da identidade lírica: "O Saber desvela a diversidade constituinte do universo: o Um em seu âmago é múltiplo, o Ser é essencialmente Devir." (SANTOS, 1990, p. 4). Por ora vale nos voltarmos ao texto e procurar de que maneira isso acontece em seu desenvolvimento.

Os primeiros nove versos são compostos por um jogo de imagens contrárias que culminarão na imagem do "eu" renascido como seu "sósia", que por sua vez precede uma série de imagens-símbolos familiares aos leitores da lírica de Jorge de Lima. O uso de um padrão binário de imagens ("Aqui" e "ali"; "um poema" ou "seu curso"; "além" e "aquém"; "oculto" e "claro"; "vivo" ou "demente"; "morto" ou "renascido") combinado com o uso alternado das conjunções "e" e "ou" revelam a impossibilidade – mesmo no nível sintático – da construção de algo que seja puro e definido, isto é, de uma única matriz e com contornos claramente estabelecidos. Antes, a alternância entre elementos contrários, e o próprio paradoxo que isso constrói, parecem indicar a essência da própria subjetividade lírica que se encontra nesse entre-lugar entre o "Mesmo" e o "Outro", lugar de alternância e co-construção, de adição. A própria organização das imagens não

se dá de forma simplesmente exclusiva, "ou isso ou aquilo", mas sim de forma aditiva, "isso *e também* aquilo".

Ao chegarmos ao que acreditamos ser o cerne do poema e da mensagem, o eu renascido "como meu sócia", altera-se a lógica da composição das imagens e essas deixam de serem duplas e são apresentadas agora de forma individual e passam a ser coordenadas assindeticamente: "intermitente,/ ferida tórpida,/ pulso de febre,/ nesse cavalo,/ naquela tinta,/ naquele poema/ quase alicerce,/ quase esse infante,/ esse anjo surdo.". Essa modificação pode estar atrelada à nova concepção e estrutura da subjetividade lírica construída no texto, isto é, se antes como "eu" a linguagem era utilizada de uma forma, agora como "sócia" ela se comporta de maneira diversa. Outra alteração significativa pode ser vista no uso dos pronomes demonstrativos repetidos algumas vezes nesse trecho, pois do primeiro ao nono verso não há indicação de algo específico como presente nessa parte, isso se comprova não só pela ausência dos dêiticos nos primeiros versos, mas também o uso do artigo indefinido ("entre *um* poema"). Somado a essa intenção "indicativa", "demonstrativa" o uso de imagens conhecidas e muito bem exploradas em outros poemas do livro parecem nos indicar a localização das imagens mencionadas. Em outros termos, ao utilizar pronomes demonstrativos, palavras que *indicam* muito mais do que *significam* qualquer coisa, para indicar imagens recorrentes de sua lírica⁸ o sujeito lírico está nos direcionando e até mesmo elucidando outras áreas e poemas do livro. Andrade (1997) já havia indicado o movimento cíclico e autoreferente das metáforas e imagens em *Invenção de Orfeu* descrevendo-o como "mecanismo de espelhamento simbólico":

Um inventário criterioso das imagens demonstra sua articulação interna cria uma remissão contínua de uma à outra, funcionando todas

⁸ Das imagens e símbolos apresentados nesse trecho (ferida, febre, cavalo, tinta, poema, infante e anjo) algumas se destacam por estarem relacionadas a poemas canônicos, ou antológicos, de I.O., destaquemos apenas três: a febre é citada em diversos momentos no livro - como nos famosos poemas 23 e 30 do canto I: "Pra unidade deste poema,/ ele vai durante a febre,/ ele se mescla e se amalha, e por vezes se devassa." (poema 23). "Inda meninos, íamos com febre/ comer juntos o barro dessa encosta." (poema 30) - mas também é tema recorrente da obra romanesca de Lima por estar associada à maleita e à geofagia, como pode ser visto no célebre romance *Calunga* (1935). Já a figura do cavalo é responsável por uma dupla de sonetos no canto IV (e ainda muitas outras menções durante o livro): "Era um cavalo todo feito em chamas/ alastrado de insânias esbraseadas;/ pelas tardes sem tempo ele surgia/ e lia a mesma página que eu lia." (poema 2) e "Era um cavalo todo feito em lavas/ recoberto de brasas e de espinhos./ pelas tardes amenas ele vinha/ e lia o mesmo livro que eu folheava.". Por último, o anjo não é só mencionado repetidamente em *Invenção de Orfeu* como também é título e figura importante em seu romance surrealista *O Anjo* (1934).

como encarnações simbólico-alegóricas de um sentido que não se dá a conhecer por completo em nenhuma delas isoladamente, mas que tampouco elas se esgotam ou esclarecem completamente numa chave interpretativa inequívoca, em um sentido geral segundo mais importante, a que projetivamente estivessem vinculadas. Do ponto de vista literário e da eficácia linguística, Frye diria que ele nem ao menos serio o mesmo se fossem suprimidas suas antecipações. O resultado desta análise é que se chega à constatação de um estado de coisas em que ao mesmo tempo se preserva a autonomia relativa das imagens e, através de um mecanismo de espelhamento simbólico, se garante coesão à obra. (ANDRADE, 1997, p. 147)

Em síntese, portanto, o que encontramos a partir do décimo primeiro verso é esse *mecanismo de espelhamento simbólico* que por meio de dêiticos e imagens-símbolos chaves da poética limiana remete o leitor a outros textos e passagens, criando assim um mecanismo de organização e coesão textual sem o qual as metáforas não podem ser plenamente compreendidas.

O vigésimo primeiro verso retoma os protagonistas do poema, o "eu" e "meu sósia", para agora os definir de forma clara e precisa: oração afirmativa estruturada de forma canônica, sujeito - verbo - objeto, contraposta às elipses anteriores a linguagem declara sua mensagem de maneira direta. A fronteira entre o "Mesmo" e o "Outro" é dissipada e por isso essa relação não mais obedece à ordem lógico-espacial e sim somente à ordem temporal. Se lembrarmos do que foi dito anteriormente sobre a arte europeia do século XX e sua procura por novas respostas a velhas questões, podemos afirmar que o que encontramos nessa "temporalização" da subjetividade lírica não passa de uma demonstração de uma característica da linguagem - mais especificamente a exigência de uma hierarquia e ordenação dos fatos e do mundo pela própria sintaxe de nossa língua, isto é, sabe-se que a única maneira de relatarmos um evento na linguagem padrão é dispondo-o em ordem e o estruturando "horizontalmente" – aplicada a um objeto que não se costuma apresentar-se de tal forma, a subjetividade. Da mesma forma que Picasso *simplifica* os seres e as coisas ao seu redor ao retratá-los de maneira unidimensional, plana, assim Jorge de Lima simplifica a interioridade ao retratá-la como *momentos*, isto é, breves períodos de tempo que se seguem uns aos outros. Porém, a equação se complica no instante em que o elemento o "Outro" é adicionado, pois agora o ser passa a ser descrito como uma sucessão de momentos (linearidade) entrelaçados (transitividade) entre aquilo que é entendido como próprio e ao mesmo tempo aquilo que é alheio. Diversas vezes em *Invenção de Orfeu* o "Eu" é atravessado, mesclado, aproximado e principalmente constituído pelo Outro.

Os próximos versos nos apresentam a movimentação do ser em direção a uma série de transformações do "sósia", caracterizado como "esse homem gêmeo" (verso 29): "sendo meu pai,/ meu filho e neto"(versos 32 e 33), "aquele longe"(verso 34) e "argonauta" (verso 38) até desaparecer ("profusamente/ cedo se oculta/ por essas laudas"; versos 44 a 46). O ressurgimento do "eu" no verso de número 53, logo após o desaparecimento do "Outro", corrobora os versos do poema anteriormente mencionado – décimo poema do canto III ("Vós não viveis sozinhos,/ os outros vos invadem") – onde a relação com as subjetividades externas não parece estar construída sob uma égide romântica, inocente e fantasiosa, mas sim recria no poema as relações assimétricas de poder e todos os conflitos e atritos dos quais os relacionamentos se constroem. Isto é, ao insistir no apontamento do espaço e da importância dos outros na constituição da subjetividade lírica do poema, não queremos somente indicar a relevância de se entender a obra lírica de Jorge de Lima como muito além de simplesmente um vertiginoso mergulho em sua própria interioridade, mas sim como uma obra que versa sobre um novo tipo de construção identitária e principalmente um novo tipo de subjetividade; mas também gostaríamos de apontar a maneira *realista* em que tais relações e construções são apresentadas. A partir do momento em que tal problemática for melhor endereçada poderemos reler outros aspectos da poética limiana, como a representação da mulher e do negro, de forma mais criteriosa, e quem sabe, de forma mais complexa e profunda.

A próxima aparição da figura do "sósia" no poema acontece no centésimo segundo verso, após muitos versos sobre as andanças e perambulações do sujeito lírico em tempos e espaços distintos. Depois de se deparar com desvios (verso 92) o sujeito lírico afirma "prossigo em mim" (verso 95), "reconciliando-me/ com os mutilados/ e este glossário/ que é de meu sósia;" (versos 99 a 102). Parece-nos que da mesma forma que o Messias reconcilia, na tradição cristã, "todas as coisas por meio Dele" assim acontece com o sujeito do poema.

Poderíamos ainda explorar a relação da identidade do sujeito lírico com os diversos objetos e cenários por ele descritos ou mencionados no poema. Contudo, gostaríamos de encerrar nossa leitura destacando os seguintes versos:

107 fico exaltado
108 sem parecer;
109 depois me espreito

110 na curva adiante,
 111 simbolizado,
 112 metade em mim
 113 inda nascendo,
 114 a outra metade
 115 superlotada;

Logo após se reconciliar com "os mutilados" e "este glossário/ que é do meu sósia" (versos 101 e 102) o sujeito lírico se sente exaltado, e o que particularmente nos desperta o interesse: ele espreita, observa atentamente "na curva adiante" a si próprio representado. A representação, ou a simbolização como afirma o poema, do sujeito lírico revela duas partes distintas que se constituem ou se encontram em momentos distintos. Explica-se: existe uma parte desse ser que parece vazia e em formação, "inda nascendo", e a outra já se encontra desenvolvida e ocupada, "superlotada". Essa imagem funciona como síntese final de nossa leitura porque elabora em poucos versos o que temos descrito nesse capítulo: uma subjetividade que se constitui de dois planos, dois polos distintos; um plano ainda em desenvolvimento e formação, e por isso ainda ermo, e outro totalmente desenvolvido e habitado; polos opostos, mas não excludentes, antes definem-se e completam-se mutuamente. Em outros termos, não uma subjetividade exclusivamente "enraizada em si própria" como parece ter sido entendida por parte da fortuna crítica de Jorge de Lima, mas concomitante a esse movimento de introspecção existe o movimento de exploração da realidade e das alteridades ao redor.

Em resumo, se concordarmos com Bosi (2006) que Lima é "organicamente lírico" devemos explicitar que o lirismo do poeta alagoano não é oriundo exclusivamente de sua "abrangência maior (...) do mundo interior" (CAVALCANTI, 2014, p. 422), mas antes que o lírico em Jorge de Lima é produto e consequência de um amadurecimento de tensões antigas em sua obra: tensão entre a linguagem do "Si Mesmo" e a linguagem do Outro; tensão entre a representação de si próprio e a representação das identidades ao redor e dentro de si próprio. O conflito parece residir no fato do sujeito lírico buscar compreender-se como indivíduo único e singular, mas formado e moldado por uma procissão de indivíduos que lhe cercam. O lirismo, portanto, não é fruto de uma introspecção excludente e egótica, desesperada por projetar sua interioridade em todo seu entorno; ele é fruto de uma inquietação e desconforto, ao que nos parece, de encontrar em si próprio elementos e discursos de outrem, subjetividades para além da que imagina sua própria e única. Consequentemente, o

discurso, suas metáforas e imagens se debruçam e refletem a perplexidade e o questionamento do "eu" diante do "Outro", um lirismo enraizado na encruzilhada entre o singular, o indivíduo e o plural, a coletividade.

2. Linguagem e seu aspecto referencial: o mundo corrompido

O arranjo organizacional de *Invenção de Orfeu*, a maneira pela qual os poemas são estruturados, é o tema do estudo de Honorato (2017); em seus termos, o estudo aborda a questão da “unidade febril” que é afirmada e procurada no próprio poema. Com grande perspicácia e diligência a estudiosa da obra de Jorge de Lima desenvolve um panorama do paradoxo da capacidade fundadora e restauradora da linguagem poética. Em síntese e conclusão ao seu estudo lê-se:

O poema propõe uma equação insolúvel: afinal do que o sacrifício do poeta nos preserva? Se o sacrifício do poeta resulta em poema, este não nos oferece sequer a suspensão do caos mundano proporcionada pela lira de Orfeu, pois se apresenta como organismo adoecido por um mundo degenerado. Essa tensão indica a reciprocidade entre as instâncias: a efetivação no plano poético da fundação de mundo pela palavra incidiria no mundo degenerado. Em outras palavras: a “cura” da linguagem poética também seria a “cura” do mundo. A unidade que se busca diz respeito justamente a esse projeto impossível, de fazer com que o verbo poético se faça carne na história humana. (HONORATO, 2017, p.238)

Podemos concluir, partindo de suas reflexões, que o discurso poético limiano se adocece diante da impossibilidade das palavras restaurarem a ligação entre a divindade e os homens, entre homens e seus similares e entre os homens e suas próprias histórias e também diante do mundo que o cerca, o “caos mundano” ou o “mundo degenerado”. Poderíamos adicionar a lista a aporia por nós levantada no capítulo anterior, o desejo e a ciência da impossibilidade do poema abarcar o Outro. O desejo de reconstrução e reorganização, ou simplesmente de “suspensão”, oriundo do desconforto e mal-estar causados pela conjuntura da época, impulsionam o sujeito lírico à escrita, ainda que o mesmo esteja ciente do fracasso iminente de sua tarefa. Consequentemente, o sujeito lírico se utiliza de um discurso poético que está fora de sintonia e comunhão com a própria lógica e com a linguagem cotidiana; de certa forma podemos afirmar que ao se

conscientizar do paradoxo entre o desejo e as aspirações da escrita poética e a impossibilidade de alcançá-los o discurso *adoece* e por isso adota um arranjo composicional *febril*, isto é, organicamente desarranjado e aparentemente desconexo da lógica racional.

No curso de sua investigação Honorato acaba por abordar um ponto crucial, ao nosso ver, da crítica voltada para a obra do poeta alagoano a que precisamos nos ater para o desenvolvimento de nossa tese de leitura:

No caso de *Invenção de Orfeu*, a ideia da prevalência do aspecto lírico, ainda que verificável, contribuiu para a fixação da imagem de poema hermético, inacessível ao leitor, que a torna um objeto autônomo porém a conjugação entre épico e lírico em *Invenção de Orfeu* chamou a atenção da crítica desde sua publicação e tem sido considerada como motivação para o alegado hermetismo do poema, tensionando a distância a que o épico e o lírico, tomados abstratamente, se colocam (STAIGER, 1969); daí sua unidade febril, fragmentada, caótica, embriagada. Para Anazildo Vasconcelos e Cristina Ramalho (2007, p. 50), por exemplo, o gênero épico teria sofrido um processo de “evolução natural” caracterizado pela “passagem da predominância narrativa para a predominância lírica”. No caso de *Invenção de Orfeu*, a ideia da prevalência do aspecto lírico, ainda que verificável, contribuiu para a fixação da imagem de poema hermético, inacessível ao leitor, que a torna um objeto autônomo porém dispensável, o belo inútil e “fruível” para poucos eleitos. Creio que outras possibilidades de leitura, igualmente verificáveis, permitem recuperar o problema da incidência da poesia no mundo posto pela própria obra e, com isso, o vínculo com as experiências do leitor. Dessa perspectiva, torna-se possível investigar os motivos do “adoecimento” do poema e da busca por unidade. (HONORATO, 2017, p. 218)

Primeiramente, nota-se que a consequência do privilégio lírico no amalgamento entre poesia épica e poesia lírica é a categorização da obra de Lima, por parte da crítica tradicional, de poesia hermética, característica que nos parece posta em questionamento pela estudiosa uma vez que pretende destacar “outras possibilidades de leitura” que aproximem o discurso lírico do mundo que o cerca e também do leitor que o lê. Podemos afirmar que esse ponto é central para o desenvolvimento de nossa interpretação da lírica final de Jorge de Lima porque ela não apenas se encontra na gênese dessa pesquisa como também tem sido o ponto de fuga ao qual convergem todas as nossas leituras e questionamentos. Em outros termos, seria possível que lêssemos a última fase da obra do poeta como um desenvolvimento e também síntese de suas obras anteriores onde a crítica reconheceu uma intencionalidade em estabelecer um elo entre a poesia e a realidade que a cerca? Seria o livro uma consequência do amadurecimento

filosófico e literário dos questionamentos anteriormente apresentados em sua obra, ou seria a obra uma ruptura com o que havia sido produzido anteriormente? Caso opte-se pela primeira opção, a obra como amadurecimento, não poderíamos contornar o questionamento ante a permanência da preocupação, ou ainda, do engajamento do médico-escritor com os problemas e mazelas da sociedade brasileira de sua época, haja visto que parte significativa de sua obra em prosa e em poesia foi lida como "regionalista" ou "romance social". Bueno (2014) em seu posfácio à edição de *Calunga* da Cosac Naify analisa a recepção do romance *O Anjo*, publicado um ano antes de *Calunga*, e afirma que "ninguém compreendeu muito bem [o romance] (...) pois misturava a temática nordestina com preocupação existencial. (BUENO, 2014, p.162, grifo nosso); de certa maneira nossa pesquisa pondera sobre a possibilidade dessa afirmação ser válida para todo o conjunto da obra, não só ao romance de 1934. Por isso, a *Biografia Épica* não aborda somente os problemas da queda do homem e sua redenção, da linguagem e a possibilidade de realização do poema, da essência da própria arte e outras questões de cunho filosófico e universal, mas ao mesmo tempo está profundamente enraizado e voltado nos questionamentos locais e particulares do contexto brasileiro do século XX. Ainda a partir dessa perspectiva podemos afirmar que a obra não se apresenta como um livro que se relaciona apenas com uma pequena porção da obra de Jorge de Lima, antes se revela como o desenvolvimento e amadurecimento de questionamentos e problemáticas há muito constantes na obra do médico alagoano. O "sentimento Nordestino" encontrado por José Américo de Almeida ainda está presente em *Invenção de Orfeu*, porém matizado e mesclado a novas preocupações e tensões.

Outro ponto pertinente no trabalho de Honorato é o fato de que as outras possibilidades de leituras, as quais consideram a aproximação entre obra e público, são "igualmente verificáveis", isto é, da mesma forma que "a prevalência do aspecto lírico" é verificável no nível textual da obra, assim também acontece com a noção da "incidência da poesia no mundo". A afirmação deve ser destacada porque indica um método de leitura e concepção do texto literário também presentes em nosso estudo, pois são os textos, somente os textos, que nos fornecem as hipóteses e *a prova dos nove* de toda e qualquer suposição ou tese de leitura. O texto abriga diferentes leituras porque é constituído por uma linguagem polissemântica e formulado por uma lógica plurivalente, isto é, oposto à lógica binária, e por isso entende-se que as leituras críticas

opostas e contrárias não necessariamente excluem uma as outras, mas antes revelam e aprofundam a complexidade e riqueza do texto poético. Nos termos de Calvino (2007) podemos afirmar que a obra do poeta alagoano é verdadeiramente um clássico porque "provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe." (CALVINO, 2007, p. 12).

Por último, neste capítulo adentramos no questionamento proposto por Honorato, isto é, as razões do adoecimento da linguagem poética, e aprofundaremos sua conclusão na medida em que esta abrange a questão da poesia como "um organismo adoecido pelo mundo" (HONORATO, 2017, p.238); destacando a influência e importância da relação com o contexto e com a sociedade em que esses poemas são escritos.

Os primeiros dois versos do poema 22 do primeiro canto, "Pra unidade deste poema ele vai durante a febre", são a linha de partida das reflexões desenvolvidas por Honorato (2017) porque apresentam a relação entre doença e linguagem, relação analisada em seu estudo. Contudo, adentraremos o labirinto poético de Lima por outro viés que não seja o aspecto *doentio* da linguagem, mas antes a consciência e a ênfase na corrupção das coisas, do mundo, dos homens e sua linguagem que encontramos no livro.

Murilo Mendes em um artigo para o jornal *O Amanhã* já havia sintetizado o teor e o tema da obra quando afirma que "anárquica é a própria substância do homem desde o instante da Queda, que é em última análise o tema desta imensa obra" (MURILO, 2013, p.623). Os poemas nos indicam que a Queda corrompeu homens e palavras: "A sua biografia que eu relato/ é mera condição do pensamento/ que as palavras também com Adão caíram" (LIMA, 2013, p.457) e por isso vê-se que a linguagem não está apta a alcançar todo o seu potencial, ela é "mera condição do pensamento" e nada mais. Poderíamos afirmar que o problema da linguagem na obra se assemelha ao problema da linguagem poética como proposto por Sartre (2008) onde as palavras se tornaram *mots-choses* e criam *phrase-objets*. A reificação da linguagem como conceptualizada pelo filósofo francês faz com que os poetas escrevam textos onde os significados não são expressos, mas antes são representados (SARTRE, 2008, p. 20). Em devido tempo retornaremos a essa questão, por ora vejamos como a tentação e a corrupção estão presentes em todo o universo órfico criado por Lima. Vê-se que até mesmo os animais

não resistiram e também se corromperam, "Que turva tentação nas aves puras/ consegue transformá-las em rapinas?" (LIMA, 2013, p. 191); a infância e a juventude diante da tentação ou mesmo no momento em que se corrompem são os temas de um lirismo singular durante diversos trechos na obra, como por exemplo o poema 22 do primeiro canto:

O céu jamais me dê a tentação funesta
de adormecer ao léu, na lomba da floresta,

onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,
carnívora decerto o sono nos espia.

Que culpa temos nós dessa planta da infância,
de sua sedução, de seu viço e constância?
(LIMA, 2013, p. 41)

Ou ainda o antológico poema 24 desse mesmo canto onde somos apresentados à figura do engenheiro noturno:

Abrigado por trás de armaduras e esgares,
o engenheiro noturno afinal aportou
ao nordeste dessa ilha e construí-lhe as naves.
Penoso empreendimento o invento desse cais
e desse labirinto e desses arraías.
Para britar a pedra escreveram-se hinos
prontos para marchar ou morrer sem perdão.
Numeraram-se os chãos cada qual com seus ossos,
reacendeu-se a colmeia, atçou-se o pávio.
Lemos contos de Grimm, colamos mariposas
nesse jato de luz em frente às velhas tias;
e sob esse luar conversamos baixinho
com esse pranto casual que os velhos textos têm.

O pródigo engenheiro acendeu seu cachimbo
e falou-nos depois de flores canibais
que sorvem qualquer ser com seus polens de urânio.

"Feliz de quem ainda em cera se confina"...
disse-nos afinal o engenheiro noturno.

Em seguida sorriu. Era perito e bom.
Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis
forrados a papel de cópias e memórias.
Era a carne profunda e embalar-nos nos braços
e esse vasto suspiro a se perder no mundo;
era a marca dorsal já tatuada em porvires
desses castos porões de prazeres reptantes.

Inaugurou-se a festa, os impulsos surgiram,
e em calma fez-se a colheita do sal.
Houve proibições em frente às velhas tias

de sobrolho tardio e ternuras intactas.
 Alguma loura irmã dentro de nós dormiu,
 abriu-se em nosso tecto uma abóbada escura
 circunstancial, madura em seu silêncio cúmplice.

Essa perturbação alcançou os meninos
 esculpidos ao pé das colunas do templo
 que desceram ao palco exibindo-se nus.
 (LIMA, 2013 p. 46-47)

O que se procura indicar com essas citações é a convicção do sujeito lírico, reiterada diversas vezes durante o poema-livro, de que tudo, mundo, homens e linguagem, foi *perturbado*, *corrompido* ou *destituído de sua pureza original* e por isso deve ser compreendido por meio do prisma, da perspectiva ou da consciência da impureza das realidades que compõem o poema. O próprio autor em diversas entrevistas acreditava que o “drama da Queda”, isto é, a corrupção do homem e do mundo que ele habita, o “grande drama que atravessa o poema de ponta a ponta” (LIMA, 2004, p.65). Se pureza implica algo que é único, que não foi misturado ou adulterado, o que denominamos de consciência da impureza denomina a percepção de que o universo lírico criado no livro-poema está estruturado a partir desse ponto primevo e basilar, ponto onde todas as coisas são constituídas e utilizadas a partir da multiplicidade de seus sentidos e planos. Em síntese, uma vez que Honorato (2017) investigou as razões e consequências da linguagem adoecida na *Biografia Épica* de Jorge de Lima, partiremos de suas concepções e conclusões apresentadas para nos voltarmos para as implicações, tanto no âmbito da escrita quando da leitura da obra, da hipótese de que da mesma forma que essa linguagem adoecida acarreta uma série de implicações para o leitor, assim também a *impureza estrutural* também deva ser considerada como característica determinante e essencial para a compreensão do caráter geral da obra.

Por isso, passemos agora à leitura de um soneto onde se pode constatar a figuração, isto é, a representação de um conceito por meio de uma cadeia de imagens e símbolos, do impedimento de se organizar e representar um universo *puro*. Revelando-nos, portanto, o que temos denominado de *impureza estrutural* ou o que o autor preferiu nomear de “drama da Queda”. O poema representa a tentativa de criação de uma realidade paralela à qual os seres e as coisas se encontram, porém tal tarefa não se sustenta uma vez que isso parece não ser concebível no lirismo de Orfeu, demonstrando a impossibilidade diante da tentativa de manter as realidades presentes no soneto

separadas, distantes uma da outra. O soneto em questão é o poema 11 do quinto canto, *poemas da vicissitude*, e assim é escrito:

Assentado à direita de seu mundo,
olhava a perspectiva dispersada,
o contorno das coisas sem consolo,
as cores despregadas, a luz morta.

O abismo nem confuso nem profundo,
mas um plano no âmago do nada:
coisas paradas chatas como um rolo
que passasse de um caos para outro caos.

Decerto alguém roía as cordilheiras
pela base de leste onde há as asianas
auroras, com um broca subterrânea,

Porque a pele das sombras derradeiras
confundia-se com a pele das humanas
existências, em cópula instantânea.
(LIMA, 2013, p.242-243)

A forma do texto segue os moldes clássicos do soneto em língua portuguesa, pois o poema é dividido em quatro estrofes, dois quartetos e dois tercetos, com versos decassílabos. O que se distancia do uso clássico do soneto é o esquema de rimas que está organizado em ABCD ABCE FGH FGH, a falta de paralelismo entre as rimas do quarto e do oitavo verso indica um rompimento na lógica interna do texto que deve ser analisada: primeiramente, entende-se que o fato do padrão ser quebrado justamente no verso em que se apreende a imagem do caos, isto é, da falta de ordem, do vazio primordial ou daquilo que não tem forma, estabelece uma relação isomórfica entre o plano formal do texto e seu conteúdo; a desordem configurada no plano semântico é configurada também no plano formal. Outro aspecto importante e elucidativo da estrutura do poema que a quebra do esquema de rimas revela é a impossibilidade de se manter uma ordem organicamente coesa, precisa e fechada, pois da mesma maneira que o mundo paralelo apresentado nos quartetos é invadido por outra ordem, assim também essa unidade é quebrada por um elemento estranho, diferente.

O primeiro quarteto do soneto nos apresenta um cenário, uma ação, o objeto que sofre a ação, mas não deixa claro quem faz a ação. A indeterminação desse sujeito parece levar o leitor a inferir um sujeito que ao mesmo tempo que não pode ser identificado, identifica-se com diversos seres: ele parece ser a figura do Messias cristão, Jesus Cristo, uma vez que se encontra "assentado à direita" assim como os textos

sagrados descrevem Jesus após subir aos céus (BÍBLIA, MARCOS, 16:19); ou ainda o Demiurgo que parece contemplar as coisas e o mundo recém-criado; ou mesmo o próprio artista que se coloca ao lado e parece indagar e questionar a natureza ou qualidade da sua obra. Repare que não existe a necessidade do leitor optar por uma das possíveis referências, o poeta em sua maestria compôs textos cuja polissemia e abertura possibilitam múltiplos sentidos coexistindo. A tensão central do poema vai se construir em torno do eixo de precisão e imprecisão empregado na construção desse discurso poético: o rigor do padrão de rimas foi quebrado com a inserção do verso que não rima com nenhum outro verso no poema; o sujeito descrito no poema não pode ser identificado, porém o texto parece nos levar a um reconhecimento de figuras, ou arquetípicos, familiares ao leitor. Repara-se que no texto esse sujeito executa uma única ação, ele simplesmente "olhava"; e os objetos de seu olhar são quatro elementos assim apresentados: "a perspectiva dispersada,/ o contorno das coisas sem consolo,/ as cores despregadas, a luz morta.". Esses elementos se assemelham por serem, primeiramente, todos relacionados à forma pela qual os objetos são representados em uma pintura – perspectiva, contorno, cor e luz –, mas principalmente se aproximam graças a um viés negativo que os perpassa: a perspectiva não existe, ela está dispersada; as coisas são vistas a partir da falta que há nelas de alívio, de consolo; as cores são *despregadas*, isto é, não estão juntas, antes se encontram soltas, desunidas; e por último, essa "luz morta" parece remeter muito mais à falta de iluminação do que à própria luz. Sendo assim, parece-nos que esse sujeito olhava justamente a impossibilidade de retratar, de figurar ou representar qualquer objeto, pois todo e qualquer meio de assim fazer estava impedido.

A segunda estrofe, por sua vez, nos apresenta uma mudança na perspectiva de representação desse discurso porque deixa-se a ação de olhar, ou o seu impedimento, representada na primeira estrofe, e passa-se à tentativa de descrição de um objeto. Contudo, semelhante fenômeno se dá com esse objeto, uma vez que ele pode ser descrito, mas não pode ser representado. Isto é, o abismo, algo de profundidade, dimensão e altura impressionantes por sua grandeza se torna nesse momento algo amorfo, achatado e similar a qualquer outra coisa vista desta maneira, ou como afirma o poema, semelhante a "coisas paradas chatas como um rolo". Neste momento não podemos nos furtar ao questionamento das razões por trás desse acontecimento, acredito que a resposta esteja justamente no espaço onde a ação do poema acontece, "à direita de seu mundo". O espaço como apresentado no poema pode ser entendido como a própria

negação do espaço, uma vez que as coisas não se apresentam relacionadas ou contrapostas a terceiras. Explica-se, os objetos representados não se encontram na relação lógica espaço-temporal onde tudo que existe pertence a um continuum onde o aqui/agora/presente só existe porque existe um lá/depois/futuro e existiu um momento de origem/antes/passado, mas antes tudo está posto fora dessa perspectiva temporal mundana. As coisas no poema são apenas "um plano no âmago do nada" justamente por não estarem enraizadas em uma experiência histórica/mundana, mas sim se colocam à revelia desses. Passemos aos últimos dois tercetos do texto para que esse conceito possa ser melhor desenvolvido.

O nono verso, "Decerto alguém roía as cordilheiras", reforça a tensão entre a precisão e imprecisão apontada anteriormente ao combinar o advérbio "decerto" que denota certeza, convicção, ao pronome indefinido "alguém" que funciona como um indicador da falta de especificação do sujeito que executa a ação. A locução "decerto alguém" no início desse verso não nos apresenta uma certeza, mas sim uma indagação, uma suposição, diante do fato aí retratado. O próprio ato de "roer" parece posto em suspensão ou relativizado diante do décimo primeiro verso onde se lê que isso era feito com "uma broca subterrânea", ou seja, não parece ter existido uma preocupação em selecionar um vocábulo preciso para descrever o desmonte dessas "cordilheiras" que separam essas realidades, antes necessitava somente indicar o rompimento dessa fronteira.

É somente no décimo segundo verso que o motivo da suposição exposta na estrofe anterior é explicada, isto é, somente nessa estrofe que tomamos ciência dos fatos que levaram o sujeito lírico a supor o buraco nos limites dessas realidade: a cópula "das sombras derradeiras" com "a pele das humanas/ existências". Aqui é forçoso notar o cuidado do sujeito lírico em construir uma cadeia semântica em torno da aparência externa das coisas: "perspectiva dispersada"(v.2), "o contorno das coisas" (v.3), "um plano" (v.6), "pele das sombras"(v.12) e "pele das humanas existências" (v.13/14). As coisas parecem apreendidas somente em suas formas, as linhas do contorno exterior, mas não em seu conteúdo, em seu preenchimento. Não parece existir nas imagens do poema forma e dimensão históricos que os deem preenchimentos, antes o soneto se encerra no momento onde o preenchimento dessas figuras poderia se dar. Explica-se, "a pele das sombras derradeiras", sombras que podem ser entendidas como as únicas ou as últimas, e aqui funcionam como imagem dessa realidade transcendental, paralela à realidade mundana e humana em que se encontra o leitor, as sombras perdem as

características que as definem no momento em que se ligam à "pele das humanas existências", pois agora passam a integrar as experiências e as realidades humanas. O poema se revela como a representação da inserção do aspecto temporal em uma realidade que outrora era atemporal, isto é, o movimento de isolamento apresentado no início do poema e que desfigurava todas as coisas que ao leitor eram apresentadas, agora se une às experiências humanas que estão ligadas e fadadas ao tempo. Esse aspecto temporal é também reforçado pelo adjetivo que encerra o poema, "instantânea", algo que por sua vez tensiona ainda mais a união entre essas realidades distintas. Isso acontece porque o adjetivo pode estar indicando a falta de previsão, a repetição da união, ou ainda o caráter efêmero, a brevidade, da união. O poema, desta forma, se encerra como uma afirmação da temporalidade e da historicidade dos signos e imagens que o compõem contrários à negação temporal dos primeiros versos. Consequentemente, o texto deixa de ser algo estático, "à direita de seu mundo", e passa agora a estabelecer relações com tudo aquilo que o antecedeu e tudo aquilo que o sucederá; a poesia deixa de ser representada fora do tempo e das experiências humanas e agora se figura como entrelaçada, cravada no solo histórico em que o autor e o leitor se encontram; poesia que não se faz à revelia da história, mas sim enraizada na experiência e em eventos históricos.

Tomando em conta as diversas menções à figura de Jesus Cristo, ou alusões como acontece nesse texto, e toda a tradição cristã presente na obra de Jorge de Lima e localizando esse soneto no meio dessa tradição podemos dizer que o que vemos aqui é uma representação da essência da poesia em Lima. Explica-se: o texto tem por condição *sine qua non* a mescla de elementos e realidades distintas em uma linguagem limitada e corrompida; o poema é o espaço onde a simbiose do divino – de tudo aquilo que é transcendental e por isso atemporal – se dá com o mundano – tudo aquilo que é humano e por isso efêmero, preso ao seu tempo e sua classe –. E isso afirmamos tendo em mente a leitura do texto em questão e também à teologia cristã que prega a mundanidade de Cristo em mesma medida e importância que sua divindade; segundo essa teologia, fez-se necessário que a divindade toda poderosa, Deus pai, abrisse mão de sua "condição divina" e assumisse "a condição de escravo e assemelhando-se aos homens" (BÍBLIA, FILIPENSES, 2:5-7). A dualidade da natureza da poesia parece ser um reflexo da dualidade da natureza do próprio Deus que sendo onipotente se humilha e se diminui, tornando-se homem. A junção dessas instâncias distintas parece ser uma das possíveis razões do poema apresentar uma tensão entre o que temos chamado de precisão, o que

agora podemos compreender como a parte divina da equação, e a imprecisão, a falta de organicidade e ordem que são os seres humanos. O poema não resolve ou aponta uma solução para esse impasse, pois esse impasse é próprio da condição humana e consequentemente da linguagem e do poema. Diante do enigma, do impasse, a única solução que o artista pode dar é uma solução de ordem estética, ele traduz em imagens e jogos sonoros o problema; ele o transfere para outro campo, para o entre-lugar da sensibilidade e lógica que a poesia assume.

O grau de complexidade e elaboração dos textos limianos não pode ser confundido com uma quebra ou uma recusa do aspecto comunicativo e relacional do discurso poético, antes exige sim uma percepção e uma participação ativa de seus leitores em buscar suas referências e articular as tradições presentes e em jogo nos textos poéticos. Jorge de Lima parecia estar muito bem consciente da facilidade com que seus poemas poderiam ser interpretados de maneira a dissociar a relação da obra com a sua própria terra e tempo muito anos antes da publicação de *Invenção de Orfeu* em 1952. Um poema publicado em livro em 1938 parece satirizar a imagem desse tipo de leitura e nos ajuda a compreender a produção lírica do autor como um todo, por isso vamos ao texto.

O GRANDE DESASTRE AÉREO DE ONTEM

Para Cândido Portinari

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramallete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranqüila e cega! Ó amigos, o parálítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol. (LIMA, 2006, p. 128)

O poema “O Grande desastre aéreo de ontem” publicado em 1938 no livro *Túnica Inconsútil* é dedicado a Cândido Portinari e foge das formas clássicas por ser estruturado em prosa e em um único parágrafo. A cena descrita nesse poema é de fácil

compreensão: o sujeito lírico descreve a queda dos passageiros de uma aeronave que não se sabe porque caiu. O poema, como toda grande obra, tem suscitado diversas leituras e interpretações, e logo no momento em que foi publicado Mário de Andrade já havia pontuado a importância e a grandiosidade da composição⁹. Interessa-nos a composição na medida em que podemos enxergar características que serão mais tarde aprofundadas em na obra de 1952, mas que já estão presentes na obra de Lima há tempos antes da publicação de sua “Biografia Épica”; principalmente nos chama atenção a maneira como nesse texto Lima nos fornece uma importante chave de leitura para a compreensão de sua obra: a característica histórica e social dos símbolos e imagens utilizados em sua lírica não pode ser posta de lado, pois assim perder-se-á camadas de sentido ou mesmo mecanismos de produção de sentido, centrais ao texto.

Se o texto em questão não fosse considerado um poema em prosa, mas sim um conto ou um breve relato poderíamos afirmar que a narrativa inicia *in media res*: não existe um contexto, um pano de fundo ou um início para esse evento; o narrador nos coloca no centro do acontecimento sem fornecer aos leitores qualquer relato ou descrição das ações que precederam o evento. Não existe nenhum interesse jornalístico ou histórico por parte do sujeito que nos fornece esse relato, os seres retratados não possuem nome, história ou qualquer outro atributo; o pouco que sabemos desses personagens é graças às suas vestimentas, objetos que carregavam no momento do acidente ou às suas profissões: o piloto e as flores para sua noiva; o violinista e seu stradivarius; uma dançarina; uma nadadora; três meninas; uma louca e seu ramalhete de rosas; uma prima-dona; um sino; uma moça que dorme e um paralítico. Tendo em mente os três elementos básicos que constituem um poema para Pound em seu *ABC da literatura*, podemos afirmar que nesse texto a matéria visual, a fanopeia, é o eixo estrutural do poema. A história de tais personagens não nos interessa porque eles são tratados como meras imagens em uma composição, figuras de um quadro moderno.

A característica fanopeica do poema pode ser constatada a partir do uso recorrente e insistente do verbo “ver” no presente do indicativo, algo que faz com que o discurso se assemelhe a uma *ekiphrásis*. Diante de um quadro – lembre-se que o mesmo é dedicado a um dos maiores pintores brasileiros, Cândido Portinari – o sujeito lírico

⁹ Em um artigo para o *Estado de São Paulo*, publicado dia 08 de janeiro de 1939 assim dizia Mário de Andrade sobre o poema em questão: “Página admirável em que o poeta não descobre a poesia dos *faits divers*, o que me parece mais ou menos fácil, mas se baseia nos *faits divers* para criar uma página de grande imaginação, intensidade lírica e sensibilidade mística.” (ANDRADE, 1997, p. 90)

descreve em voz alta o que seus olhos captam da tela. Há também o fato de que a própria estrutura em prosa do texto nos direciona para um discurso mais calcado nas imagens e no desenvolvimento lógico do que em um texto onde a trama dos sons e sentidos seja enfatizado. Contudo, o leitor deve se ater aos últimos períodos do texto para compreender que mesmo que com seu conteúdo altamente imagético e sua ênfase na qualidade pictórica de sua linguagem o texto é algo muito além de uma simples descrição de um quadro.

Cavalcanti (2017) em seu estudo entre a relação do poema em questão e a obra do artista russo Marc Chagall assim afirma sobre o texto:

‘O grande desastre aéreo de ontem’ é um poema em prosa que Jorge de Lima dedica ao pintor Cândido Portinari. Em termos sintéticos, o poema trata de um acontecimento conhecido por uma notícia de jornal, que o poeta, por meio de uma visão onírica, elenca objetos, seres e situações participantes de um desastre de avião. Portanto, o poema é uma espécie de transfiguração poética de um acontecimento real, que transforma um fato prosaico em poesia, por meio do trabalho com a linguagem, no uso do onirismo, de metáforas singulares, imagens visuais, ritmo intenso, etc. Tal trabalho faz com que um acontecimento real atinja o estatuto literário, válido por si mesmo. (CAVALCANTI, 2017, p. 249)

É preciso que o leitor não negligencie essa relação do poema com os eventos e fatos mundanos, isto é, ações e acontecimentos que existiram na realidade empírica compartilhada. O poema não é uma *ekphrasis*, ainda que o texto nos remeta a esse tipo de discurso, nem mesmo uma reportagem jornalística ou um conto ficcional; antes, o poema é a elaboração da experiência de leitura do sujeito Jorge de Lima e das emoções e reflexões causadas por um evento. O *estatuto literário* nos parece vir justamente da ambivalência dos signos e sua organização no poema, isto é, o fato passa a ser algo literário, artístico, porque passou e foi elaborado pela sensibilidade e intelectualidade do sujeito enunciator do discurso. Em outras palavras, entende-se a literariedade do texto poético como o tratamento dado ao signo linguístico que o torna apto a abarcar um sentido exclusivo, único, particular, oriundo das experiências subjetivas e da vontade do sujeito tanto quanto um sentido compartilhado, coletivo, histórico e social. Poder-se-ia afirmar, contudo, que todas as línguas funcionam dessa maneira, isto é, existe algo de individual e coletivo em toda e qualquer palavra porque ela é o meio de comunicação entre os indivíduos e seus similares, portanto cada um moldaria a linguagem conforme o seu propósito dentro de uma gama de opções fornecidas pelo uso pragmático de certo

léxico ou discurso. Porém, o signo poético apresenta uma função que não encontramos na linguagem em sua função referencial ou como usada no cotidiano: a função reprodutora e formadora de experiências. Isto é, a linguagem não procura somente representar um evento, mas também recriar naquele que a escuta as emoções e sensações sentidas pelo sujeito enunciador do discurso. O filósofo alemão Ernst Cassirer denominou esse aspecto da arte como *força primeva formadora* e assim o definiu:

Toda autêntica função do espírito humano partilha com o conhecimento a propriedade fundamental de abrigar uma força primeva formadora, e não apenas reprodutora. Ela não se limita a expressar passivamente a presença de um fenômeno, pois possui uma energia autônoma do espírito, graças à qual a presença pura e simples do fenômeno adquire um determinado ‘significado’, um conteúdo idela peculiar. (CASSIRER, 2001, p.19)

Em resumo, atenta-se nesse momento para a dimensão histórica e social do texto poético que desde seu título, ao apresentar a palavra “ontem”, procura marcar a relação de seu lirismo com uma dada temporalidade. Ainda que não haja uma especificação e que o termo seja um termo dêitico, isto é, exige um contexto de fala para que o interlocutor possa construir o sentido de maneira completa, mesmo assim o sujeito lírico procura demarcar a relação histórica de seu discurso ao tentar delimitá-lo no tempo. Mesmo que críticos como Cavalcanti leiam-no como produto de uma representação onírica, ainda assim poderíamos afirmar que no texto o sujeito lírico procura estabelecer uma relação entre o sonho descrito, produto de sua subjetividade, e uma experiência socialmente compartilhada, produto de seu mundo empírico.

No poema encontramos menções ou referências a quatro grupos de pessoas ou sujeitos distintos: primeiramente existe o sujeito enunciador do discurso, o sujeito que vê o desastre e nos descreve sua visão; existe o grupo dos sujeitos envolvidos no desastre aéreo, os protagonistas desse quadro; há ainda a representação dos leitores virtuais do texto, denominados de “amigos”, termo esclarecedor das intenções de comunicação e interação entre texto e leitores aí presente; e por último encontramos um quarto grupo denominado de “poetas míopes”, mencionados apenas uma vez ao término do texto. Da mesma forma que um simples detalhe como o fato do livro que Nastasya Filipovna, protagonista do romance “O Idiota” de Dostoiévski, estar lendo no momento em que o Príncipe Míchkin a conhece se tratar de “Madame Bovary” de Flaubert nos

ajuda a compreender a complexidade da personagem e até mesmo o dialogismo presente no texto, assim também a menção aos “poetas míopes” nesse poema corrobora a complexidade e a pluralidade de sentidos do poema. Talvez se possa afirmar que o detalhe aqui é mais importante ainda, porque abre uma nova camada, uma nova dimensão textual que exploraremos agora.

As últimas orações do poema, “Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol.”, nos levam a um direcionamento diferente sobre a própria natureza do texto poético, isso porque encontramos nesse trecho uma linguagem voltada para a análise e crítica do próprio fazer poético. O poema se encerra como um texto metacrítico, um poema que elabora uma reflexão sobre a confecção do discurso literário, ou sobre o estatuto e consistência de outras obras e autores. O que, então, ensina ou critica o texto aos poetas míopes? Critica-os por não saberem distinguir o arrebol de um acidente; critica-os por fazerem uma leitura errônea de um quadro trágico, tomando-o por espetáculo de beleza. Lembremos que a miopia é um problema oftalmológico que faz com que o sujeito enxergue com nitidez os objetos que estão próximos a si, porém não consiga distinguir os objetos distantes. Transferindo tal metáfora para o ato de leitura e interpretação do texto literário poderíamos afirmar que os leitores são míopes quando incapazes de reconhecer as histórias ou mesmo as tragédias por trás das imagens, símbolos e metáforas presentes em um poema; ou então quando tomam por certa uma unicidade e planicidade do discurso poético sendo que o mesmo tem por essência a multiplicidade de planos e sentidos; ou ainda, quando se atribui uma certa refração do discurso ao mundo que o cerca, uma vez que ainda que obscuro ou complexo todo poema é um ato comunicativo, isto é, diz algo a alguém.

Da mesma forma que a condição oftalmológica da miopia é considerada muito comum em nosso tempo, mais de dois milhões de brasileiros por ano desenvolvem tal condição, assim também esse estilo de leitura, ou mesmo de escrita poética, é frequente. Essa dissociação entre poema e realidade empírica, entre a própria arte e a vida cotidiana, a vida do homem comum – essa miopia nos termos de Jorge de Lima –, é uma das grandes mazelas e problemas da lírica moderna e parece afetar tanto leitores, críticos e autores. Entenda-se: a perda do espaço da poesia, e consequentemente do poeta, em uma sociedade moderna marcada pela expansão do capital, ou pela constante mercantilização da vida, levou as grandes massas a perderem o interesse pela poesia, que por sua vez levou parte dos poetas a se isolar e afastar a vida das massas de suas

páginas, criando o abismo entre o público leitor e os próprios escritores; o que traz uma série de desdobramentos para a própria arte, como é o caso da consciência da crise que se encontra a literatura moderna, mais especialmente a poesia moderna. A quem diga que esse *sentimento de crise* é algo constituinte e fundador da própria modernidade: “o discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade” (SISCAR, 2010, p.21). Esse sentimento, ou discurso de crise, relaciona-se com “O grande desastre aéreo de ontem” na medida em que o poeta configura um discurso lírico próximo ao cotidiano e as relações humanas e indica a recepção de outros escritores (“há poetas” diz o poema) que procuram afugentar, rechaçar o elo, a ligação entre a poesia e seu quinhão humano. A crise aqui não é mais entre o escritor e seus leitores, mas sim entre o poeta e outros poetas que procuram apagar as relações humanas da poesia.

Por um breve instante pausemos nossa leitura do poema e do autor em foco e voltemos nossa atenção para um poeta que não está diretamente relacionado à produção de Jorge de Lima, mas que pôs em prosa conceitos que não encontramos explicitados, mas praticados na poesia do poeta alagoano: o polonês Czesław Miłosz.

Miłosz em suas *Charles Eliot Norton Lectures* – um circuito de palestras anuais na universidade de Harvard sobre poesia “*in the broadest sense*”, de acordo com o site da instituição, em 1983, três anos após receber o prêmio Nobel de literatura – aborda as questões centrais da poesia moderna ocidental e trata de temas como o isolamento de poetas de uma linhagem “malarmática” ou o impacto de eventos como a segunda guerra mundial e o regime comunista na poesia polonesa do século XX. Em sua segunda palestra, “Poetas e a família humana”, Miłosz analisa a ruptura entre o poeta e seus iguais, seus irmãos e irmãs, ou como prefere chamar, a ruptura do poeta com “a grande família humana” (MIŁOSZ, 2012, p. 55). Esse rompimento aconteceu porque a poesia passou a ser considerada, por alguns, como exercícios individuais de curiosidade estética e levou alguns poetas a abandonar o que o escritor polonês acreditava ser o objetivo e o centro da melhor poesia “a busca apaixonada pelo Real”, para realizarem “pequenos exercícios solitários” (MIŁOSZ, 2012 p. 57). Miłosz encerra sua palestra “Poetas e a família humana” com um questionamento que gostaríamos de trazer à reflexão sobre a lírica de Jorge de Lima:

É possível uma poesia não escatológica? Esta seria uma poesia indiferente ao eixo passado-futuro e às ‘coisas últimas’ – Salvação e Condenação, Juízo Final, Reino de Deus, o objetivo da História – ou

seja, a tudo que liga o tempo designado a uma vida humana e o tempo da humanidade. (...) Talvez o aspecto sombrio da poesia do século XX decorra do fato de que o modelo poético nascido do ‘mal-entendido entre o poeta e a grande família humana’ vá contra a natureza de nossa civilização, que foi configurada pela Bíblia e, por força disso, é em seu cerne mesmo escatológica. (MIŁOSZ, 2012, P. 72)

A questão proposta pelo laureado poeta se relaciona com a produção poética de Lima, uma vez que o último parece não ser capaz de fazer poesia não-escatológica, isto é, o poeta alagoano parece intimamente ligado a esse “eixo passado-futuro e às coisas últimas” mencionado por Miłosz. Ligando-se ao poema, então, de maneira que a miopia dos outros poetas é consequência de uma leitura não-escatológico de algo que intrinsecamente humano, e portanto escatológico na concepção do poeta polonês e muito provavelmente do próprio Jorge de Lima.

Miłosz em sua primeira palestra, “Começando por minha Europa”, declara algo importantíssimo para a compreensão da poesia moderna ocidental; e portanto, algo importante para nossa compreensão da relação entre a lírica de Jorge de Lima e o aspecto local, particularmente brasileiro de sua produção. Miłosz afirma que grande parte dos poetas modernos constrói sua poesia utilizando “dois minérios – um local e outro importado de Paris” (MIŁOSZ, 2012 p. 39). A crítica da obra de Jorge de Lima é interessada e frequentemente comprometida em indicar as matrizes, os minérios europeus presentes em sua obra – particularmente associá-lo a linhagem dos poetas descendentes de Valéry e Mallarmé e assim taxá-lo de hermético –, mas pouco se tem dito da sua relação com o minério local, isto é, com a tradição literária e artística brasileira. Talvez isso ocorra porque a presença do diálogo com a literatura e a cultura local desconfigure, ou ao menos problematize, muito do que se tem dito e entendido da obra do poeta alagoano.

Por isso agora nos voltaremos a *Invenção de Orfeu* e apresentaremos uma análise de uma imagem que perpassa todo o livro, do primeiro ao último poema, e que caso negligenciada a complexidade e historicidade desse símbolo apresentar-se-á uma leitura míope do conjunto da obra; e que também, por sua vez, revela a presença e a importância desse *minério local* que é a literatura e cultura brasileira. O símbolo-imagem que passamos à leitura nesse instante é o do barco e suas variações presentes nos poemas. Esse símbolo foi escolhido tendo em mente sua potência e capacidade de

indicação relações históricas, geográficas e culturais brasileiras dentro da obra de Lima. Indicando além do minério local, a própria natureza escatológica de sua poesia.

O barco é uma figura recorrente porque é central para o relato da viagem, ou da *Biografia com Sondagens*, da qual o livro é composto e também porque tem sido utilizado nas obras de todos os poetas e artistas que influenciaram e inspiraram a produção do livro: desde Homero, Virgílio, Dante Alighieri, Camões, Rimbaud e outros. Sua primeira aparição se dá logo no poema que abre a obra no canto *Fundação da Ilha*:

Um barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpre apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama,
dia e noite navegar,
que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e amor que ama.

Nobre apenas de memórias,
vai lembrando de seus dias,
dias que são as histórias,
histórias que são porfias
de passados e futuros,
naufrágios e outros apuros,
descobertas e alegrias.

Alegrias descobertas
ou mesmo achadas, lá vão
a todas as naus alertas
de vaia mastreação,
mastros que apoiam caminhos
a países de outros vinhos.
Está é a ébria embarcação.

Barão ébrio, mas barão,
de manchas condecorado;
entre o mar, o céu e o chão
fala sem ser escutado
a peixes, homens e aves,
bocas e bicos, com chaves,
e ele sem chaves na mão.
(LIMA, 2013, p.17-18)

O livro-poema é inaugurado com uma releitura do início d'*Os Lusíadas*, com apropriações e referências à poesia de Rimbaud, *Le bateau ivre*, porém em uma dicção e um estilo próprio do médico-poeta. Não são somente "os barões assinalados" de Camões que foram rebaixados e perderam seus brasões, gumes e famas, a sintaxe e a métrica do poema também fogem ao "estilo grandiloquo e corrente" (CAMÕES, 2003,

p.9) que Camões suplica às Tágides que seu canto tenha. As redondilhas maiores seriam suficientes para deixar clara aos leitores a intenção do escritor em distanciar seu herói dos heróis e barões do bardo português, porém o sujeito lírico não se contenta e além disso apresenta seu barão desprovido de qualquer fama ou glória. Ademais, o herói d'*Os Lusíadas* é o navegador Vasco da Gama e a intenção do livro é cantar seus grandes feitos, em contrapartida o herói cuja epopeia acompanhamos é o próprio criador, o próprio poeta, e sua epopeia é o “drama da Queda humana”. Por isso, a percepção do distanciamento do texto camonianiano – seja pela escolha do herói, pelo tema, ou uso das métricas – do texto de Jorge de Lima parece ser tão importante quanto o reconhecimento da matriz portuguesa no mesmo. O sujeito lírico parece se esforçar em nos indicar a sua consciência da impossibilidade do gênero épico tal como concebido e realizado por Camões em nossa era, aproximando-o do discurso lírico¹⁰. Antes, a consciência de que os tempos não são mais os mesmos, que o momento em que se vivia era “tempo de divisas/ tempo de gente cortada” (ANDRADE, 2012, p. 72) leva o poeta a realizar sua própria épica-lírica e assim cantar homens e vidas comuns. Nossa hipótese de interpretação do aspecto épico do poema reside na concepção de que o autor gostaria de aproximar sua obra de outros épicos para enfatizar a diferença, o aspecto singular de seu texto; e também, considerando que o gênero épico esteve relacionado com a pluralidade, com a coletividade de homens sob uma mesma bandeira, acreditamos que esse aspecto épico da obra pode ser encontrado na nova configuração, nova feição lírica que o poeta deu ao seu texto – mais uma vez, uma lírica preocupada e interessada com a alteridade, com a representação e o espaço de outrem.

Ainda ponderando sobre as diferenças entre a obra de Lima e de Camões, podemos dizer que diferentemente dos “barões assinalados” que “foram dilatando/ A Fé, o Império, e as terras viciosas/ De África e de Ásia andaram devastando;” (CAMÕES, 2003, p.9) o barão de *Invenção de Orfeu* tem por sina, por destino, “amar, louvar sua dama,/ dia e noite navegar”. (LIMA, 2013, p.17). Essa diferença de objetivos ou sinas, parece justamente apontar para o aspecto épico do primeiro e o aspecto lírico do segundo.

¹⁰ Essa característica do texto pode ser entendida como pertencente a tendência moderna de liricização do épico, isto é, de acordo com Anazildo de Vasconcelos e Silva em seu estudo *Formação Épica da Literatura Brasileira* (SILVA, 1987) três modelos diferentes de poesia épica podem ser encontrados – o clássico, o renascentista e o moderno – e o elemento que os diferenciaria seria a presença do discurso lírico no gênero épico. Assim, entendemos esse aspecto em Jorge de Lima como resultado dessa mudança no próprio gênero épico ao mesmo tempo em que pode ser entendido como esforço e interesse do sujeito lírico por “coletivizar” o discurso lírico.

Dois elementos comuns aos dois textos são as ações e empreitadas marítimas presentes nos livros o fato de que eles cantam as memórias e o atos de seus heróis – requisitos mínimos para estabelecer uma relação com a tradição épica. Contudo, se em Camões essas memórias são "gloriosas" o que nos é apresentado em *Invenção de Orfeu* são "naufrágios e outros apuros,/ descobertas e alegrias." (LIMA, 2013, p.17); e se lá os heróis usam "naus de velas côncavas", aqui temos "a ébria embarcação". A "ébria embarcação", por sua vez, transfere o leitor a outro discurso ou cânone literário que é a poesia de Rimbaud, mais especificamente ao seu famoso poema *Le bateau ivre*.

Escrito em primeira pessoa, a partir da perspectiva do próprio barco, o sujeito lírico no poema está à deriva depois que seus passageiros foram massacrados por índios. A prosopopeia de Rimbaud apresenta as errâncias do navio que ao singrar os mares enfrenta tempestades e testemunha fenômenos fantásticos ou ainda encontra seres míticos como o terrível Leviatã ou o monstro Behemoth. A presença e o apontamento do poema como o próprio barco bêbado de Rimbaud faz muito mais do que colocar o texto sob a égide da poesia simbolista francesa do final do século XIX; além de carregar de alusões simbolistas e assim indicar uma das fontes de sua imprevisibilidade e chocante organização imagética e metafórica, relacionar seu texto com o poema de Rimbaud intensifica o plano metalinguístico do poema, uma vez que o clássico do poeta francês é comumente lido como um poema metapoético, isto é, o barco bêbado é a própria poesia em crise e à deriva (MEYER 1955). Repara-se que o texto de Lima se encerra justamente com a constatação do isolamento, da falta de resposta desse barão-navio-poema diante de seus iguais ou mesmo diante da natureza, pois "fala sem ser escutado" (v.25).

O problema parece residir justamente no reconhecimento dessas matrizes estrangeiras na arquitetura da obra, mas fechar os olhos, ou ainda, diminuir a relevância que a matéria local apresenta. É de todo inegável e incontestável que a lírica final de Jorge de Lima dialogue e incorpore elementos das literaturas europeias com as quais ele estava familiarizado, contudo parece-nos semelhantemente incontestável que "a cor local" nessa *Biografia com Sondagens* seja muito mais do que referências e alusões a uma topografia brasileira; existe uma consciência e um operar poético desenvolvido e muito particular à nossa terra, ou mais uma vez, um “sentimento de Nordeste” muito forte e importante. Lê-se na primeira estrofe do poema subsequente a esse que "A ilha ninguém achou/ porque todos a sabíamos./ Mesmo nos olhos havia/ uma clara

geografia.", em primeira instância parece não existir necessidade em reafirmar a brasilidade de um documento tão brasileiro como esse livro – ninguém achou porque todos conheciam –, contudo ao se ler a obra de Lima de forma míope, de forma a enxergar o arrebol onde há chuva de sangue, os componentes chaves e pontos nevralgicos da obra têm sido contornados. Demonstraremos agora como o próprio símbolo do barco, que como apontado anteriormente, possui suas raízes relacionadas a Camões e Rimbaud, também está intrinsecamente relacionado ao contexto brasileiro. Abordaremos alguns dentre os muitos exemplos presentes no livro de como as imagens e símbolos possuem uma coloração muito própria de nosso contexto, por ora procuraremos explorar a relação da imagem do barco com a produção poética de Castro Alves. No próximo e último capítulo desse estudo, relacionaremos a poética de Jorge de Lima com outro grande nome do cenário literário brasileiro, mas dessa vez com alguém de seu tempo e que comumente entende-se oposto à lírica de Jorge de Lima, o poeta João Cabral de Melo Neto.

Nosso caminho à presença de Castro Alves na lírica final de Jorge de Lima engloba dois elementos factuais de sua produção poética: em primeiro lugar, a figura do navio negreiro em diversos momentos de sua *Biografia com sondagens* e em seguida a última publicação do poeta ainda em vida foi um poema-livreto composto de redondilhas maiores e rimas paralelas sobre a vida do poeta dos escravos.

Castro Alves aparece na fase final de Jorge de Lima como uma pedra de tropeço que tem sido constantemente evitada. Em primeiro lugar isso se dá porque *Invenção de Orfeu* não foi o único nem o último livro publicado pelo poeta alagoano em 1952, sua última publicação em vida foi um poema nomeado *Castro Alves - Vidinha* onde o poeta abandona toda a complexidade e singularidade da linguagem de sua obra-prima e em uma poesia nos moldes da de cordel relembra os fatos e eventos da vida do poeta baiano. Digno de menção e atenção é a nota preliminar que acompanha a edição das obras completas do autor que reproduz a explicação do autor aos leitores do jornal no momento da publicação. Lê-se na íntegra:

Devo explicação aos leitores de *Jornal de Letras*. A publicação por inteiro da *Vidinha de Castro Alves* seria difícil em jornal. Foram retiradas pois numerosas estrofes dirigidas especialmente ao público não erudito a quem o poema se destina. Conservei a métrica e a linguagem assimiladas em minha infância matuta acostumada a ouvir cantadores.

Depois que a Poesia me concedeu *Invenção de Orfeu*, eis que me permitiu *Vidinha de Castro Alves*, creio que para me convencer de muitas possessões suas. Com efeito, ela se manifesta com uma face para cada ser. É por isso que há tantas formas de poesia. Ela é, pois, multiface, multiforme, proteiforme. Daí decorrem inúmeras interpretações, aceitações, compreensões para cada verdadeiro poema. A poesia desce e sobe a seus receptáculos. Enfim ela quer saciar a todos como realidade que é do cotidiano e do transcendente. Porém, digo: é impossível teorizar sobre poesia e seus modos de ser refúgio. (LIMA, 1974, p. 13-14)

Dois elementos parecem ter levado o escritor a sentir a necessidade de escrever uma nota explicativa para seu texto, um de ordem textual e outro de ordem genealógica. O primeiro parágrafo de sua explicação destina-se exclusivamente a esclarecer o leitor a razão do tamanho do seu texto em comparação aos poemas de cordel ou histórias cantadas sobre a vida de Castro Alves ("foram retiradas pois numerosas estrofes") e também a razão da escolha dos versos e vocabulários utilizados ("Conservei a métrica e a linguagem assimiladas em minha infância"). O segundo parágrafo por sua vez dirige-se à questão da origem do texto e também justifica a enorme diferença entre o texto de *Invenção* e *Vidinha*.

Do primeiro parágrafo apreende-se que a matéria e a dicção poética têm suas raízes na infância do poeta ainda em Alagoas. Sabe-se que isso não ocorre somente nesse poema, mas que até mesmo trechos e episódios de *Invenção* são reelaborações de outros textos, pinturas ou mesmo simples memórias suas¹¹. Nota-se também que semelhantemente a *Invenção* o autor também constrói seu discurso em referências

¹¹ Paulino (1995) aponta a reelaboração de trechos de sua "*Memórias*" em sonetos e outros poemas em *Invenção de Orfeu*. A autora menciona, como por exemplo, o sonho e o poemas XIV e XV do canto IV: [...] acontecia que de madrugada [...] surgia uma besta irosa que ia ao jarrinho onde minha mãe tinha posto flores e roía as begônias, as madressilvas e os cravos, às vezes as rosas. Às vezes não havia dalias e ela roía flores desconhecidas. Depois transformava o quarto em picadero e rodava, rodava, rodava. E em seguida, repousava as patas em meu peito e me oprimia desmesuradamente. E eu lhe dizia que me dispensasse, que fosse para o teto. Então ela se excedia: que eu estava inventando aquele delírio. E aí, sumia dentro do jarro, transformada em lírio.

Nascer do suor de febre uma alimária
que a horas certas volta pressusora.
Crio no barro sempre uma rosa.
A besta roí a flor imaginária.

.....
repito-lhe o que sou, sou mortal.
E ela me diz que invento esse delírio;
e planta-se no jarro e nasce em lírio.
(PAULINO, 1995, p.17-18)

abertas e alusões claras a outras tradições literárias: se no primeiro o diálogo com as matrizes europeias parece ser significativo, no último a relação com os cantadores e poetas de cordel sustentam o texto.

Por outra feita, o que se encontra no segundo parágrafo da explicação parece ser mais elucidativo e esclarecedor para entendermos a relação de uma obra com a outra, mas também para compreendermos a multiplicidade de estilos encontrados em sua obra. A poesia aparece aqui como um ser ou uma entidade dotada de vontade e atitude, ela "concede" *Invenção* e "permite" *Vidinha* ao poeta; ela também é grafada com a inicial maiúscula da mesma forma que um nome próprio seria. O fato de afirmar que a "Poesia" é "multiface, multiforme, proteiforme" parece indicar que ainda que de faces distintas, os dois livros são compostos do mesmo material, ou ainda, ambos são frutos da mesma árvore. Existe um fio que perpassa essas miçangas tão diferentes entre si, e esse fio é o desejo da "Poesia" em "saciar a todos como realidade que é do cotidiano e do transcendente.". Aqui ecoa a definição de Miłosz de poesia como "a busca apaixonada pelo Real", ainda que para Lima a poesia possa se revelar como a deusa de seu texto, poema 26 do terceiro canto, onde lemos que "Era preciso compreendê-la,/ mas quando nós a avizinhávamos/ a deusa arisca recuava." (LIMA, 2013, p.173) ela também pode ser vista junto com "os somenos" "os números pequenos" e "as geografias pobres" (LIMA, 2013, p. 22). Importante ressaltar que cotidianidade e transcendência parecem ser os dois lados da mesma moeda, as duas faces da própria poesia para o autor. E isso acontece para além do discurso paratextual, a dualidade da realidade poética é o tema do poema analisado anteriormente; as realidades ditas atemporais são infiltradas pelas realidades efêmeras humanas

Para podermos dimensionar a questão da melhor maneira possível focaremos nossa leitura na presença do navio negreiro no canto V chamado *Poemas da Vicissitude*, pois é nesse canto que se encontra o soneto onde o símbolo do navio negreiro é apresentado de maneira clara. O canto em questão apresenta dezoito poemas e juntamente com o terceiro canto são os únicos a serem intitulados *Poemas*, o primeiro "poemas relativos" e aqui "poemas da vicissitude". O termo vicissitude apresenta-nos dois sentidos que me parecem relacionados com os poemas que compõem o canto, ou mesmo com todo o livro. Primeiramente, vicissitude está relacionado com a volubilidade, alternância ou variação das coisas e em segundo lugar relaciona-se com a ideia de revés, má sorte ou circunstâncias contrárias ao que se espera. Veremos que

essas duas noções, a de alternância e a de revés, são um tema comum, um motivo recorrente nos textos agrupados nesse canto.

O primeiro poema desse canto nos apresenta as possíveis compreensões do sentido de vicissitude em um movimento muito próprio e peculiar a Lima, uma vez que este explora a ambivalência da palavra “dó” partindo de sua carga semântica próxima à compaixão ou sentimento de caridade até o sentido musical de primeira nota da escala maior e preenche esse movimento de imagens insólitas e também apresentando um vocabulário repleto de termos botânicos:

Dó desses instantes cotidiano
que eram momentos inseridos.
Iam nas ruas grécias idas,
chinos, índios, indo fundidos,
sóis tão poentos como as frutas?
nascidas nas ervas corrutas,
mais gildas e várias suzanas,
nereidas, cadelas fulanas,
lixeiros colhendo invenções
das escalas - convenções:
dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó,
dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.
(LIMA, 2013, p.227)

O que causa o sentimento de compaixão segundo o texto é o “instante cotidiano” que acaba ao final se tornando uma simples “convenção”, uma formalidade ou um conjunto de regras previamente estabelecidas como é o caso da escala musical. A essa menção à convenção segue-se outra, mas dessa vez relacionada à poesia e ao fazer poético. O segundo poema desse canto assim se lê:

Nem tudo é épico e oitava-rima
pois muita coisa desabada
tem seu sorriso cotidiano
e uns dorsos suados, pés humanos,
dois utensílios: João e Joana
com seus pequenos firmamentos
entre corujas e cumeeiras.
Ruas e ruas com as esquinas
e com os prostíbulos disfarçados
e essa mulata ausente ali,
com seu sorriso maternal
que uns homens míopes não percebem,
indo ao nível desses táxis,
bondes repletos de marítimos
que vêm de barcos gusanados,
atrás dos barcos, - limpas aves,

mais adiante os negros cais,
 e contra os cais será que há mar?
 Será que há mar para um herói
 olhar o céu à flor das águas?
 (...) (LIMA, 2013,p.227-228)

A constatação do primeiro verso reforça o que havia sido apresentado no poema anterior, isto é, a relação entre convenção social e sentimentos. Contudo, se no primeiro poema o movimento se inicia com o sentimento de compaixão e culmina na transformação em simples convenção, aqui o poema se abre com a constatação de que existem outros elementos para além das convenções que sustentam as artes e até mesmo as relações humanas. Aqui o sujeito lírico traz a reflexão para o campo da própria poesia ao se voltar para o épico e para a oitava-rima, uma vez que esses são dois elementos centrais não somente da cultura ocidental ao qual ele inúmeras vezes se associa, mas também elementos basilares da estrutura do próprio livro-poema. O que temos é mais uma vez a ênfase na natureza multiface da poesia, a ênfase na heterogeneidade composicional do poema. Portanto, a pergunta que parece importante ser direcionada ao texto seria do que é feito o poema além de épico e oitavas-rimas? A primeira resposta exige do leitor a consciência de que o texto é feito de palavras e estas por sua vez “com Adão também caíram” como citamos anteriormente; isto é, as palavras não são mais exclusivamente de uma única natureza – natureza divina no contexto de *Invenção* – mas sim caíram e por isso apresentam uma natureza dupla, divina e terrestre; humana e sobrehumana; transcendente e cotidiana. Por isso hoje as palavras também fazem parte disso que o sujeito está chamando de “coisa desabada” e são compostas de “seu sorriso cotidiano”, “dorsos suados” e “pés humanos”; em outras palavras, a relação das palavras com o aspecto humano e não com o aspecto divino e transcendental está sendo apontado pelo poema.

A mundanidade do discurso e das coisas que compõem o poema não para por aí, uma vez que depois disso os dois pontos nos apresentam uma síntese ou esclarecimento do que foi anteriormente afirmado. Tomamos, assim, todo o restante do poema como elaboração dos possíveis materiais e elementos que integram o livro além do épico e da oitava-rima. Além do “sorriso”, dos “dorsos” e dos “pés”, dos elementos humanos, há também “João e Joana”, “ruas e ruas”, “essa mulata”, “bondes” e os “negros cais”. Interessam-nos particularmente os três últimos elementos mencionados.

O texto parece funcionar de maneira que ao apresentar um elemento ou objeto acaba por introduzir um novo elemento a partir do primeiro e assim, uma imagem

puxando a outra, se encerra com um questionamento¹². As ruas que são mencionadas apresentam esquinas, prostíbulos disfarçados e uma mulata ausente. A ausência da mulata é contraposta ao advérbio “ali” que parece estar indicando ou intensificando a relação de proximidade e identificação da mesma. Desta forma, a mulata parece ausente para alguns enquanto que outros, ou quem sabe o poeta, são capazes de vê-la e indicar a sua presença. Essa mulher ainda apresenta um “sorriso maternal” que assim como ela não é reconhecível para alguns homens, e isso porque esses homens são míopes. Mais uma vez a miopia dos homens é representada em um poema de Lima, porém aqui não mais se fala do “arrebol” e da “chuva de sangue”, agora o que essa miopia impede de visualizar é o sorriso maternal e a própria presença-ausência da mulata. Não seria a representação dessa miopia mais uma crítica do sujeito que escreve aos seus leitores que ao se empenharem em constatar a grandiosidade e grandiloquência do poema acabam fechando os olhos para as “coisas desabadas” que o compõem? A mulata que sorri maternalmente existe no poema e para o sujeito lírico, contudo está ausente para muitos.

O segundo elemento importante nesse trecho é o bonde porque ele é o símbolo que introduz a cadeia bonde-marítimos-barcos-cais; o bonde vem cheio de marítimos, ou melhor, de marinheiros que saíram de “barcos gusanados”, vocábulo esse cunhado pelo sujeito lírico a partir de “gusano” que é o nome que se dá aos vermes que surgem em substâncias orgânicas em decomposição. Os barcos não estão apenas sujos ou manchados, eles são descritos como infestados de vermes, essa é a característica que os define. É claro que não há elementos suficientes para afirmarmos que esse barco seja a representação das naus utilizadas no comércio de escravos vindos da África, mas sim somente indícios de que essa imagem esteja aludida no “barco gusanado”. Aqui vemos a primeira alusão ao navio negreiro nesse canto, o que nos indica que esse objeto figurava à mente do autor antes do poema XX onde explicitamente aparece.

Por último, o “negro cais” surge como antítese a “limpas aves” e precede o questionamento da voz lírica diante da existência do “mar para um herói”. Desperta a curiosidade o fato de que, primeiro, a existência do herói e sua validade não estão em questão, ele existe e é verdadeiramente um herói, isto significa dizer que o questionamento gira em torno do mar e não do herói; em seguida, chama-nos a atenção o motivo pelo qual esse herói indeterminado procura um mar: olhar o céu a partir do

¹² O poema em questão está dividido em três partes porém não existe uma indicação paratextual disso. Assim o compreendemos graças ao fato de que logo após o último verso por nós transcrito encontramos outra métrica e divisão de estrofes, na verdade o poema seguinte se trata de um soneto onde a voz lírica é a voz de um rio e após isso ainda outro texto.

reflexo que dele se faz nas águas. O movimento de encontrar algo, o firmamento nesse caso, em seu contrário é condizente com a abordagem demonstrada em nosso primeiro capítulo sobre a relação do sujeito lírico com o Outro, com sua alteridade, e também parece ser uma das maneiras da poesia retratar o seu objeto, isto é, desenhar o objeto a partir do negativo, da falta que dele se tem ou se faz. Tal abordagem é primorosamente exemplificada em um poema de um outro poeta polonês que merece ser mencionado Tadeusz Różewicz onde lemos:

ESBOÇO PARA UM MODERNO POEMA ERÓTICO

Entretanto a brancura
pode ser descrita melhor pelo gris
o pássaro por uma pedra
girassóis no inverno

Os antigos poemas eróticos
costumavam ser descrições do corpo
descreviam isto e aquilo
por exemplo pestanas

entretanto a cor vermelha
deveria ser descrita
pelo gris o sol pela chuva
as papoulas no outono
os lábios pela noite

a mais plástica
descrição do pão
é a descrição da fome
há nela
um cerne úmido e poroso
um morno interior
girassóis na noite
os seios os ventres e as coxas de Cibele

Uma original
cristalina descrição
da água
é a descrição da sede
da cinza
do deserto
provoca fada-morgana
nuvens e árvores entrando
num espelho

carência fome
ausência
do corpo
é a descrição do amor
é um moderno poema erótico

(MILOSCZ, 1994, pg 64-66)

Encontra-se aqui em operação da descrição da busca dos objetos pelos seus contrários, e podemos ver que para o poeta a melhor descrição dos objetos acaba por causar uma ilusão de óptica, fada-morgana. Essa ilusão ocorre justamente na justaposição ou na aproximação de elementos contrários, e no poema, faz com que o espelho reflita “nuvens e árvores”. Acredito que o exemplo do poeta polonês é elucidativo não só de sua própria obra, mas também da obra do poeta alagoano como um todo, pois vejo em *Invenção* a constante retratação de um objeto por seu contrário, como no último verso do poema em análise e também em outros poemas previamente analisados.

Se nesse poema vemos apenas uma possível alusão ao navio negreiro, no poema cinco desse mesmo canto veremos que ele aqui é retratado de forma clara:

Dos porões vem um cheiro à maresia
mesclado a odor de ratos e de charque.
Verde náusea essa nau pressagia
males a quem embarque ou desembarque.

Silenciosa sem que ninguém a marque
percorre ancoradouros erradia;
e é avisado o comércio que açambarque
a carga apenas escureça o dia.

Ela parece morta nos cais sujos
que lhe povoam o casco de gusanos
e a emporcalham com o limo de seus ralos.

E ninguém sabe se essas velas, cujos
marinheiros corvejam os oceanos,
vieram trazer escravos ou levá-los.
(LIMA, 2013, p.235)

Mais uma vez temos um soneto aos moldes tradicionais, dois quartetos e dois tercetos escritos em decassílabos com rimas ABAB BABA CDC CDC, e que versa explicitamente sobre a imagem do navio que se prestava a trazer e levar escravos de África aos quatro cantos do planeta.

No primeiro quarteto encontramos a única descrição sinestésica olfativa de todo o livro-poema, pois excluindo o verso do poema de número 12 do segundo canto onde lemos "(O canto luz parece no entanto é aroma)" (LIMA, 2013, p.116) e o verso "contemplar o jardim além do odor" (LIMA, 2013, p.174) do poema 27 do terceiro

canto, que mencionam mas não descrevem ou caracterizam o aroma, essa descrição e referência ao cheiro das coisas ou do ambiente que se descreve ocorre exclusivamente no poema em análise. Um sinônimo de aroma ou cheiro como o substantivo "essência" aparece em diversos trechos do livro, mas não em sentido relacionado ao olfato. O mesmo acontece com o verbo saber que não aparece em sua forma transitiva indireta referindo-se ao sabor ou ao aroma dos elementos, "saber a". Esse fato pode revelar não só o desejo de causar uma impressão mais viva, direta ou mesmo mais forte no leitor do que em outros poemas, mas também indica o tratamento diferenciado que essa imagem recebeu do sujeito lírico. O último verso desse quarteto revela a percepção do sujeito lírico de que o comércio de escravos, os "males" que esse barco "pressagia", é algo que afeta não somente aqueles que foram escravizados, mas qualquer um que faça parte desse sistema é por ele amaldiçoado. Desta feita, os versos ecoam a percepção do poeta condoreiro de que a própria América estaria manchada com esse crime, "Teu poema da América machado,/ Manchou-o a escravidão." (ALVES, 2009, p. 17).

No segundo quarteto vê-se que o poema parece denunciar a ausência de protestos ou retaliação a esse tipo de embarcação uma vez que a mesma pode errar por diversos portos de forma silenciosa e sem que alguém a ela se direcione ou mesmo se posicione. Os dois últimos versos dessa estrofe apontam para o fato de que a carga, isto é, os escravos "apenas escureça[m] o dia", e com isso o leitor pode inferir que é tão vil e sujo tal comércio que ele faz com que a ordem natural das coisas, nesse caso a claridade do dia, seja alterado e sofra da mesma maneira que os homens envolvidos.

O próximo terceto tem sua perspectiva focada na carga, sinalizada pelo uso do pronome "ela" em referência à "carga" do verso anterior, e além de apresentar o estado lastimoso e lúgubre do navio e dos escravos aproxima mais uma vez a imagem do segundo poema desse canto onde lemos "os navios gusanados" da imagem do navio negroiro.

Por último vemos que o poema se encerra com um questionamento diante do propósito do navio anteriormente descrito, pois não se sabe se ele traz ou leva escravos. Essa indagação diante da finalidade do navio chama atenção porque sinaliza um questionamento em aberto, como se isso que fora descrito não está encerrado no passado, nota-se que os verbos utilizados no soneto estão no presente do indicativo. Contrastemos a descrição aqui realizada com o início do célebre poema de Castro Alves e veremos que lá a descrição dos eventos dentro do próprio navio, quarta parte do poema, se inicia com o verso "Era um sonho dantesco..." que não só indica o espanto e

horror do sujeito lírico diante do que relata, mas também insere o poema em uma perspectiva temporal passada. Algo que não acontece nesse poema, antes como procuramos indicar o que acontece aqui parece ser a imagem do navio negreiro ainda no tempo do discurso. Essa característica pode não ser significativa se o leitor considerar que o tempo não é algo linear e historicamente registrado no livro-poema, portanto o discurso poderia datar de qualquer época e isso não faria diferença. Entretanto, devemos pontuar o que escreve o autor sobre o poema "Navio Nегreiro" de Castro Alves em seu poema publicado logo após *Invenção*:

Era um navio maldito,
uma ave de rapina
voando à flor do oceano,
no bojo a gana assassina
conduzia ouro humano:
a raça negra era a mina.

Caboclo, não chore não,
não chore quando o poema
apertar-lhe o coração;
se não puder impe ou gema
ou grite de indignação.
Caboclo, este o dilema.

Depois leias as *Vozes d'África*
com a mesma indignação
contra os senhores de escravos,
ó caboclo do sertão,
o cativo de hoje
é o mesmo: cana e algodão.
(LIMA, 1974, pg. 19)

A aproximação do texto de Castro Alves em 1868, data da publicação de "*Navio Nегreiro*", com o que o caboclo ainda vivia na década de 1950, isto é, o mesmo cativo, a mesma escravidão, ainda que pareça de um certo exagero, indica o elemento de preocupação e crítica social presente no texto; isto é, ao aproximar o navio negreiro do tempo da escrita associando a condição do trabalhador sertanejo em *Vidinha*, e descrevendo-o como no presente em *Invenção de Orfeu* revela-se aí uma preocupação com questões sociais e cotidianas na fase lírica final de Jorge de Lima.

O que procuramos indicar com esses breves apontamentos entre a poesia de Castro Alves e de Jorge de Lima é a importância da matéria local na construção e na leitura dos símbolos centrais do livro, como é o caso do símbolo do barco; a importância dessa matéria local indica a qualidade e condição escatológica, nos termos do poeta polonês, da poética de Lima. Sendo assim, devemos ter em mente que uma

leitura míope dos poemas os colocaria exclusivamente sobre matrizes estrangeiras e aparte à realidade histórica e local e por isso não seria capaz de abarcar a complexidade e a totalidade dos signos, imagens e metáforas presentes no texto; ou ainda, colocaria o poema sob uma perspectiva desligada do tempo, não-escatológica, que aviltaria a própria essência dupla, terrestre e divina, cotidiana e transcendente do poema. Por último, nesse capítulo elaboramos o primeiro esboço de uma leitura que procura levar em consideração a contaminação e a impureza do signo e da linguagem poética em *Invenção de Orfeu* com seu aspecto humano, local e ligado a história cultural e social brasileira. Contudo, não podemos encerrar sem pontuar que tal leitura nos parece agora semelhante à empreitada do grande aventureiro e descobridor do escritor inglês G.K. Chesterton. Isso porque seu protagonista abandona a Inglaterra em busca de novas terras e mundos desconhecidos e após finalmente encontrar o que sonhara e içar a bandeira de seu país na nova terra descobre, segundos depois, que a tão sonhada descoberta não passava do quintal de sua própria casa. A estória é contada por G. K. Chesterton para indicar a sua relação com a teologia cristã e sua filosofia, uma vez que após acreditar ter descoberto novos elementos da filosofia cristã ele se dá conta de que tudo que julgara descobrir já estava presente na teologia paulina. Semelhantemente, nossa abordagem pode simplesmente ter indicado o que Murilo Mendes já havia indicado em seu primeiro artigo sobre o livro, um dos três prefácios que compuseram a primeira edição, onde afirmava:

Assim agindo manifestou um dos aspectos mais profundos da teologia paulina, quando ensina que o elemento terrestre precede o celeste no simples plano da criação natural. Este ponto é da mais alta importância para a elucidação crítica da obra de Jorge de Lima. A distanciação, por muitos adotada a seu respeito, entre poesia profana e poesia religiosa, entre poesia nordestina e poesia litúrgica, é arbitrária aos olhos de um católico. (MENDES, 2013, p. 518)

Podemos então finalizar afirmando que aqui procuramos esboçar, de maneira sutil e talvez oblíqua, o aspecto da precedência terrestre sobre a celestial em *Invenção de Orfeu* indicado por diversos mecanismos e elementos como a consciência de uma impureza estrutural na obra, a tentativa da poesia se mostrar como um mecanismo de reconciliação e não de afastamento e isolamento e por último pela presença da temática local e histórica que indicaria uma poética que não está voltada ao éter, ao nada; antes, uma poesia que por meio de técnicas e abordagens particulares e complexas, versa sobre

assuntos metafísicos e mesmo assuntos cotidianos; poética de matriz dupla – terrestre e celestial – e por isso mesmo enraizada nas tensões e conflitos de sua época; poética escatológica, ligada a sua terra e sua região. Talvez ainda seja pertinente uma última reflexão sobre o elo entre a poesia e o contexto que lhe originou: recorrente em toda a obra de Lima, tanto em romances como *Calunga* e diversos poemas, a retratação da ligação do homem com sua terra; ligação tão forte e passional que chega a ser *doentia*. Referimo-nos a retratação e as diversas menções à geofagia na produção de Jorge de Lima. Isto é, a ligação do homem com a sua própria terra parece ser tão forte que extrapola os limites da racionalidade e da sanidade, levando o homem a internalizar, por meio da alimentação, o próprio barro, a própria terra.

Como exemplo dessa relação íntima e até mesmo doentia do homem com a terra poderíamos citar vários poemas de *Invenção de Orfeu* e da obra anterior, mas como nosso intuito com indicação da presença e importância da geofagia na obra é reforçar e demonstrar a ligação do sujeito lírico com a própria terra, citaremos apenas um trecho de um poema onde esse tema é explícito, o poema é o de número 23 no primeiro canto, *Fundação da Ilha*:

Ó dilatada criatura,
ó sonda perenemente,
porém falo de meu ser
todos poros, todo antenas,
informe poema bifronte,
espesso, áspero, conjunto,
negando a vida linear,
herói de mãos amarradas
a galeras afundadas,
vate de ouvidos atados
aos caramujos e aos cais,
às luas semigastadas,
mãos raiadas de mil dedos,
ó sentidos simultâneos,
boca rasgada nos aços,
trombeta de carne e sangue,
arco e cordas, arco-íris,
respiração ventaniada,
gongo dos braços em cruz,
centopeia do Senhor,
amora plura sangrada,
cacho de faces nascendo,
unidade da Trindade,
coral da voz e do mar,
repetida anunciação,
febre de ilha, mas benigna,

ressurreição entre as águias,
mas enfim um céu sem dias,
unidade da Trindade,
esboço-me em ti meu poema,
maleita diante do mar,
febre de ilha, calor, frio,
dentes rangidos em seco,
mão tremendo no papel,
geofagia, geofagia,
mas nos barcos e nas velas,
unidade da Trindade.
(LIMA, 2013, p.44-47)

Capítulo 3: Jorge de Lima e João Cabral de Melo Neto e a questão da lírica.

João Cabral em um dos seus poemas mais antológicos escreve os famosos versos “um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos.”, e é justamente isso que nesse momento realizaremos, isto é, chamar outras vozes para o texto para que juntos possam compor um perfil mais elaborado dos objetos; mais especificamente, trazer para nossa reflexão sobre a obra de Jorge de Lima a figura, e mais importante do que a figura, a própria obra, do poeta engenheiro. Isso será feito visando uma análise que não apenas procure delimitar e analisar o objeto com precisão, mas sim que procure o relacionar ao seu contexto e principalmente ao cenário literário no qual se insere porque concordamos com T.S. Eliot quando afirma:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of æsthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. (ELIOT, 1919, s.p.)¹³

Nos termos do poeta britânico, “situaremos” Jorge de Lima por “contraste e comparação” com outro expoente de sua época de maneira a estabelecer um contato entre obras consideradas distintas, e também porque sabemos que em uma perspectiva comparativista elementos e características, até mesmo nuances das obras, podem ser

¹³ Em tradução de Ivan Junqueira: Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo; para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo.

analisadas de maneiras mais efetivas e eficientes. Ademais, acreditamos que também é parte da tarefa da crítica literária estabelecer conexões e associações entre linguagem poéticas para que novas leituras de ambas as obras possam ser concebidas ou questionadas.

É possível que parte da crítica ainda hoje julgue essas duas poéticas como antagônicas, distintas, e isso porque talvez tenham em mente que Cabral é o poeta engenheiro, poeta antilírico, contido; enquanto que por sua vez Lima pode ser considerado o poeta barroco, poeta dos excessos, místico e transcendente. Contudo, não gostaríamos de aproximá-las a partir de um aspecto comum, característica negativa que parece ser atribuída a ambos por diferentes razões; isto é, o cunho antidenotativo, antireferencial de parte de suas obras; ou ainda, a recusa da linguagem em se desprender de si própria e ir ao encontro do mundo ao redor. Tal contraposição e comparação já foi assim estabelecida por Andrade (1997) e o que procuramos é justamente relacioná-las de maneira distinta. Vale, contudo, reler o que afirmou o crítico :

O orfismo que Jorge de Lima quer realizar através de sua dicção concreta na poesia é um dos recursos possíveis visando à sua sobrevivência (dela, poesia) nos tempos modernos de desencantamento absoluto do mundo (Orfeu não cabe em repartições). Certamente há outros, como por exemplo “a poesia de mínimos vitais”, poesia que se reduz à reflexão sobre sua própria natureza sobre linguagem, metalingüística (como em João Cabral, onde fica claro que essa redução é também concentração sobre a essencialidade da linguagem poética – concentração, *dichtung* –, coisa parecida o que fez um dos seus pintores eleitos, Mondrian, com a linguagem da pintura, reduzindo-a à reflexão sobre sua sintaxe essencial, isto é, ortogonalidade, linhas retas e continuas, utilização de cores primárias e não cores, e procedendo a uma lavagem semântica, isto é, excluindo qualquer relação mimética da pintura com o mundo exterior). Se a negatividade de Jorge de Lima não é dessa matriz Cabralina, na sua obra evidencia-se também um momento de recusa à cultura assimilada à vida que constitui o *Umwelt*, o mundo-ao-redor, do homem moderno. (ANDRADE, 1997, p.97)

A aproximação entre os dois poetas, como a encontramos em Andrade (1997), não se dá graças a um aspecto ou característica comum; antes o que encontramos segundo o crítico seria “um momento” vivenciado por ambos de responder negativamente, ou quem sabe, a resistência e o desejo de não ceder “à vida que constitui o *Umwelt*”. Em suma, o parâmetro de aproximação das duas obras é nomeado como “negatividade” e se define diante da abstenção que ambos teriam ao mundo ao seu redor

e a opção de voltarem parte das suas poéticas à essencialidade e materialidade do próprio texto, as palavras.

Apesar de acharmos a aproximação das duas poéticas um movimento interessante e criticamente válido, discordamos da categoria que une os poetas no estudo citado. O movimento de categorização e generalização é válido e importante nos estudos literários como em qualquer outra ciência, porém devemos ter cautela para que o discurso crítico não oblitere as tensões e os paradoxos que sustentam as grandes obras literárias. Tendo isso em mente é que podemos voltar nossa atenção para alguns poemas de ambos os escritores considerando as seguintes questões: (a) de que maneira a concepção de poesia lírica como mero discurso comprometido e interessado pelo “subjetivo, o mundo interior, a alma agitada por sentimentos” (HEGEL, 2010, p. 436) pode moldar uma leitura e uma abordagem desses textos que exclui os elementos dissonantes e contraditórios que talvez sustentem e caracterizem o que há de peculiar e notável nos textos? (b) De que forma o aspecto lógico-racional e o aspecto afetivo do discurso lírico é figurado nesses textos e de que maneira essa figuração está em acordo com o discurso crítico da obra desses autores?

A leitura que desenvolveremos a seguir parte do princípio de que o lirismo da fase final de Jorge de Lima não é dessa matriz negativa e obstinada pela própria individualidade, nem mesmo refuta a lógica e a razão; acreditamos também que nem mesmo o *antilirismo* de João Cabral, sua aparente recusa em falar de si próprio e sua fixação por discorrer sobre o próprio fazer poético, é a chave de leitura central para a lírica cabralina. Isso porque como se tem discutido no decorrer desse trabalho o primeiro se mostra objetiva e consistentemente atento e elaborando o “setentrião desabitado” (LIMA, 2013, p. 17) em seus textos de *Invenção de Orfeu* e o segundo movido por sua própria afetividade, ou seu próprio “pavor” nas palavras do poema que será analisado, levado a “falar do Nordeste” (CABRAL, 2006, p.596); indicando-nos uma poética que elabora o social e o individual em um mesmo tecido porque parece incapaz de separá-los.

Em outros termos, proporemos um exercício de leitura de poemas de poetas considerados distintos e antagônicos para que melhor se possa compreender a maneira pela qual o “lirismo moderno” (COLLOT, 2013, p.183) se configura de maneiras diversas em um “chão comum” e como essa percepção do lírico pode enriquecer e aprofundar nossas leituras do modernismo brasileiro e suas principais tensões e

problemas. De maneira a evitarmos um obscurantismo ou mesmo imprecisão pelo que entendemos por “lirismo moderno” citemos a definição de Collot (2013) que aqui tem servido de base às reflexões e questionamentos diante do texto literário:

O lirismo moderno não é mais a expressão de uma identidade e de uma interioridade, mas a descoberta, dentro e fora de si, de uma alteridade constitutiva, como já sugeria Apollinaire, esperando dos outros e do exterior os motivos para se forjar uma nova personalidade. (...)
É, também, um ‘lirismo da realidade’, como queria Reverdy, para quem ‘essa emoção chamada poesia’ deveria nascer ‘do choque de uma sensibilidade sólida ao contato da realidade’ mais humilde cotidiana. (COLLOT, 2013, p.183)

A mudança de paradigma de “expressão da identidade e de uma interioridade” para a “descoberta de uma alteridade constitutiva” aplicada à leitura dos poemas de Cabral e Lima poderá nos levar à percepção mais profunda e complexa dos textos literários. Como objeto de estudo escolhemos dois poemas de Cabral, “Forte de Orange, Itamaracá” e “Exorcismo”, e poemas de Jorge de Lima que abordem essas questões de maneira similar. Passemos à leitura e análise dos primeiros:

O primeiro poema em questão é *Forte de Orange, Itamaracá* que se encontra no livro *A Escola das Facas* publicado em 1980. O livro assume um caráter emblemático na produção cabralina graças à problematização do caráter autobiográfico e lírico presente nos poemas. O teor autobiográfico do livro já foi notado por Benedito Nunes quando afirmou que

O mais notável recomeço que experimenta nessa sua última fase a obra de João Cabral é o surto memorialístico em *Escola das Facas*, *Agrestes* e *Crime na Calle Relator*, principalmente surto que implica suspender a anterior economia da subjetividade, restabelecendo de maneira discreta, a afirmação do Eu. (NUNES, 2007, p.136-7)

O livro, *A Escola das Facas*, tinha inicialmente o nome de *Poemas Pernambucanos – A Família Reescrita*, mas foi alterado para *A Escola das Facas* devido à sugestão de Antonio Candido “que ressaltou a importância do poema homônimo presente no livro (OLIVEIRA, 2012, p. 86). As referências e menções à própria autobiografia do poeta são muito mais claras e explícitas do que em outras obras e podem ser vistas em poemas como “Engenho Moreno”, “Antonio de Moraes Silva”, “Cento-e-sete” e muitos outros poemas como “Autobiografia de um só dia”:

No Engenho Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá para a Jaqueira,
que era onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.

Ou porque chegássemos tarde
(não porque quisesse apressar-me,

e se soubesse o que teria
de tédio à frente, abortaria)

ou porque o doutor deu-me quandos,
minha mãe no quarto-dos-santos,

misto de santuário e capela,
lá dormiria, até que para ela,

fizessem cedo no outro dia
o quarto onde os netos nasciam.

Porém em pleno Céu de gesso,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,
contra o ritual daquela Corte

que nada de um homem sabia:
que ao nascer esperneia, grita.

Parido no quarto-dos-santos,
sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue),
de chácara entre marés, mangues.
(CABRAL, 2006, p.439-440)

Menção especial devemos fazer à própria epígrafe do livro – “*rooted in one dear, perpetual place*” – pois aponta, ou melhor indica, para uma constância temática que parece nortear o livro e também a dedicatória, contrária ao que era comum em seus livros anteriores, isto é, dedicar a escritores ou personalidades importantes, Cabral dedica sua obra aos seus “irmãos”. Passemos ao poema a ser analisado:

Forte de Orange, Itamaracá

- 1 A pedra bruta da guerra,
- 2 seu grão granítico, hirsuto,
- 3 foi toda sitiada por

4 erva-de-passarinho, musgo.
 5 Junto da pedra que o tempo
 6 rói, pingando como um pulso,
 7 inroído, o metal canhão
 8 parece eterno, absoluto.
 9 Porém o pingar do tempo
 10 pontual, penetra tudo;
 11 se seu pulso não se sente,
 12 bate sempre, e pontiagudo,
 13 e a guerrilha vegetal
 14 no seu infiltrar-se mudo,
 15 conta com o tempo, suas gotas
 16 contra o ferro inútil, viúvo.
 17 E um dia os canhões de ferro,
 18 sua tesão vã, dedos duros,
 19 se renderão ante o tempo
 20 e seu discurso, ou decurso:
 21 ele fará, com seu pingo
 22 inestancável e surdo,
 23 que se abracem, se penetrem,
 24 se possuam, ferro e musgo.
 (MELO NETO, 2006, p.423-424)

O poema é composto por uma única estrofe de vinte e quatro versos de sete sílabas poéticas e apresenta um esquema rímico característico da poesia cabralina, isto é, as rimas são toantes, apenas as vogais rimam. Podemos notar a importância da musicalidade e das próprias rimas toantes no poema quando constatamos que dos vinte e quatro versos que o compõem metade se encerra com palavras que possuem as vogais “u” e “o” em sequência: hirsuto, musgo, pulso, absoluto, tudo, pontiagudo, mudo, viúvo, duros, decurso, surdo e musgo mais uma vez. Se representarmos essas palavras a partir do sinal “+” e as outras palavras finais nos versos pelo sinal “-“ teremos a representação rímica do poema da seguinte maneira:

- + - + - + - + - + - + - + - + - +

Nota-se que a representação do esquema das rimas parece remeter ao movimento diversas vezes repetido no poema do “pingar do tempo”. Pode-se afirmar que o “pingando como um pulso” descrito no poema é mimetizado na estrutura sonora do poema, mais especificamente na organização das rimas do poema e na repetição de cadeias fonéticas e semânticas. Existem ainda outros elementos sonoros que nos indicam e reforçam no plano sonoro o que o nível semântico já anunciou, como é o caso

do uso excessivo dos fonemas /p/, /b/, /t/ e /d/ ou mesmo a tensão entre esses fonemas oclusivos e o fonema fricativo /s/:

9 Porém o **p**ingar do tempo
 10 **p**ontual, **p**enetra tudo;
 11 se seu **p**ulso não se **s**ente,
 12 **b**ate **s**empre, e **p**ontiagudo

O que procuramos apontar com essas indicações ao nível sonoro texto é, primeiramente, a maneira como os diferentes níveis do poema trabalham para a criação de um *efeito estético* resultado da tensão entre dois elementos opostos, isto é, a tensão entre os fonemas oclusivos e o fonema fricativo pode ser vista como mecanismo de construção de sentido, uma vez que no texto existe a retratação de um embate entre dois elementos distintos, o ferro e o musgo, que é reconstruída no nível sonoro do poema também. Em segundo lugar, acreditamos que na indicação desse conflito entre esses elementos opostos encontra-se a potência motriz que move o texto. Em outras palavras, caso um leitor não familiarizado com a poesia brasileira do século XX lesse o texto em questão e quisesse o resumir, não discordaríamos se ele afirmasse que o texto retrata a ação do tempo em um determinado instrumento de ferro; ou ainda, o poema versa sobre a ação do tempo, por meio da erva-de-passarinho, o musgo, nos canhões de guerra de um forte em Pernambuco.

Sabemos, porém, que simplesmente indicar o elemento, ou a metáfora, ou ainda, à imagem que estrutura o poema não é suficiente para os leitores que optem por explorar o texto de maneira mais profunda e complexa. Por isso passaremos agora a uma leitura mais atenta dos versos e da estrutura do poema e procuraremos relacioná-los com a obra e o contexto da obra em que se inserem. De maneira a se obter uma análise atenta começaremos com a delimitação dos quatro períodos que compõem o poema.

O poema é composto por quatro períodos distintos que são facilmente identificáveis graças ao uso da pontuação final ao término de cada período e também do uso das letras maiúsculas no início de cada período. Sendo assim, o primeiro período se inicia no primeiro verso e se estende até o quarto verso. O segundo período é composto pelos quatro versos seguintes, do quinto verso ao oitavo. O terceiro período começa no nono verso e se encerra no décimo sexto e por último temos o quarto período que se estende do décimo sétimo verso até o vigésimo quarto verso do poema, o último.

1 A pedra bruta da guerra,

2 seu grão granítico, hirsuto,
 3 foi toda sitiada por
 4 erva-de-passarinho, musgo.

Logo no primeiro período do poema três elementos centrais à estrutura do texto nos são apresentados: a pedra, o vocabulário bélico e o contraste entre a dureza da pedra e a maciez do aveludado musgo.

Pode-se dizer que a pedra é significativa para o poema devido a três aspectos diferentes. Primeiramente, a pedra representa a própria construção na qual ela está inserida, isto é, o próprio forte de Orange em Itamaracá. Essa relação entre o poema e uma localização geográfica precisa, carregada de sentido e significado histórico – apresentada no título do próprio poema – é determinante para entendermos não só o poema, mas como o próprio (anti)lirismo cabralino. Waltencir Alves de Oliveira (2012) em seu estudo sobre o aspecto autobiográfico da poesia de João Cabral nos apresenta as seguintes considerações:

A poesia de Cabral evidencia muitos mecanismos de contenção da emoção lírica. Não obstante, contenção não é sinônimo de impessoalidade, sendo, ao contrário, uma opção consciente pela conquista de uma linguagem que, a um só tempo, rasga e perfura o real apresentado. (...)

Isto posto, entendo que a reflexão sobre a linguagem e a representação do real estão entranhados na filigrana de cada verso de João Cabral. O conjunto de poemas autobiográficos de *A Escola das Facas* atualiza e recompõe muitas motivações nucleares de poemas e livros. (...) Sobretudo esses textos autobiográficos não constituem a primeira apresentação da tensão entre individual e coletivo, singularidade e pluralidade. João Cabral de Melo Neto é poeta da concisão, do dizer preciso de ‘pedra’, mas ao que parece é também poeta da representação serial de motivos e formas configurada pela idéia abstrata da obsessão, ou idéia fixa saturada pela imagem cortante e constante das facas. Convivem nele a linguagem enxuta e o caráter serial. (OLIVEIRA, 2012, p.105-6)

O crítico desassocia a relação entre mecanismos de contenção lírica e impessoalidade e indica a relação constante e sistemática da representação do real com a reflexão sobre a linguagem. Ainda, Oliveira (2012) destaca a importância da tensão entre “o individual e o coletivo, singularidade e pluralidade”, algo que acreditamos ser basilar para a análise do poema. No que se refere à pedra, a citação e a obra como um todo do crítico nos ajudam a compreender e perceber que a mesma pode ser vista como o elemento de referência e indicação à história social do nordeste e a maneira pela qual o social está relacionado com o “eu” e principalmente com a linguagem. Ainda,

podemos afirmar que o texto mencionado pode sintetizar a nossa hipótese de leitura para esse poema: ao versar sobre o embate entre o musgo (tempo) e o ferro dos canhões do forte de Orange em Itamaracá, Cabral nos fornece um paradigmático exemplo de poesia metalinguística que tece reflexão sobre a linguagem, sobre o espaço do coletivo e até mesmo sobre o próprio “eu” na mesma fábrica, no mesmo tecido do poema.

A pedra, portanto, ao representar o edifício no qual o embate entre o ferro e o musgo se dá – o Forte de Orange – se configura no poema como dado de realidade, como elo entre o poema e o *Umwelt*, a vida ao redor do poema. Podemos também indicar a presença da pedra como elemento que ajuda estabelecer a presença da característica sólida, hermética e absoluta que o poema parece construir. Por outro lado a pedra também pode ser vista como prova irrefutável de que o tempo vence e supera qualquer elemento, pois por mais “bruta”, “granítica” e “hirsuta” que seja a pedra foi “sitiada” pelo musgo.

Aí reside outro elemento crucial para a construção do sentido, já mencionado anteriormente, que é o embate dicotômico entre o aspecto sólido, maciço, mineral e resistente de certos objetos e a aparente fragilidade, maciez, vegetal e insistente da ação do tempo representada pelo musgo, erva-de-passarinho.

Por último, logo nesse primeiro período encontramos o início da construção de uma cadeia semântica relacionada a termos bélicos presentes em todo poema e também primordial para a construção da sensação e impressão de embate, tensão e conflito presente no texto. A pedra é descrita como “de guerra”, o que acreditamos ser uma referência à história das invasões holandesas ao nordeste brasileiro, cujo resultado poderíamos nomear a existência do próprio forte ao qual o poema se intitula, mas apesar disso o mineral foi “sitiado” pela erva. Acredito que o simples uso do vocabulário “sitiado” deixa explícita a tensão entre os elementos presentes.

O próximo período também é composto por quatro versos e introduz um dos objetos centrais ao poema e destaca duas importantes características dos elementos que compõem o poema:

5 Junto da pedra que o tempo
6 rói, pingando como um pulso,
7 inroído, o metal canhão
8 parece eterno, absoluto.

A pedra, mais uma vez mencionada, passa de uma posição de destaque para uma posição secundária, isto é, deixa de ocupar a atenção e o olhar do leitor como nos

primeiros versos para ser mencionada simplesmente como forma de contextualizar ou indicar a localização do “metal canhão”, elemento principal desses versos. A rocha, nesses versos, funciona como imagem da força e da ação do tempo, “pedra que o tempo/roí”, e não será mais mencionada no resto do poema.

Nota-se que o espaço e a presença de cada elemento nos diferentes períodos do poema podem indicar uma tensão entre a linearidade da lógica, da poesia serial cabralina, e o aspecto cíclico da descrição, da repetição, do *retorno* ao mesmo estado: o texto se abre com a descrição da pedra do forte de Orange tomada pela ação do tempo revelada pelo musgo, em seguida deixa a pedra de lado para focar no objeto que ela sustenta, o canhão e sua imobilidade, sua perenidade. Adiante, os versos se voltam para o tempo e seu constante, “pontual”, agir e a capacidade que o tempo tem de penetrar nos elementos; por último, o poema se encerra anunciando a derrota do “ferro inútil” ante a “guerrilha vegetal” e assim acabem por se possuírem, “ferro e musgo”.

O que denominamos de linearidade da lógica cabralina está relacionada com o aspecto racional e contínuo do desenvolvimento e do desenrolar do poema. Em contrapartida, o elemento “cíclico” está relacionado com o fato de que o poema se encerra com a mesma imagem pela qual ele se inicia, isto é, da mesma forma que nos primeiros versos encontramos um objeto identificável por sua dureza e concretude tomado pelo reino vegetal, encontramos também nos versos finais a mesma imagem. A pedra “sitiada” dos primeiros versos antecipa e aponta para a ligação entre o mineral e o vegetal ao término do poema; donde a impressão de estrutura cíclica que estamos tentando indicar. Por ora deixemos essa indicação de lado e passemos aos próximos elementos cruciais desses versos. Voltaremos à questão da estrutura mais adiante.

No que se refere ao metal devemos destacar que ele ainda mantém sua integridade e pureza, isso compreendido a partir do adjetivo “inroído”, mas que ele apenas “*parece* eterno, absoluto”. A presença do verbo “parecer” destaca a crucial diferença entre “ter a aparência de” e “ser” algo, isto é, ao indicar que o canhão apenas parece eterno o sujeito lírico evidencia que o mesmo não o é, o que ficará indicado no final, mas principalmente aponta para a discrepância entre as aparências e a essência, e a natureza, das coisas. Essa constatação fica ainda mais clara se considerarmos que nos próximos versos o agir do tempo é retratado de uma forma que indique que mesmo que ele não pareça ser efetivo, ele o é. Explica-se: no período seguinte o objeto principal do discurso poético será o agir do tempo, ou melhor, a maneira pela qual o tempo “penetra tudo”. Dentre as diversas descrições e características do trabalhar do tempo, duas nos

interessam nesse momento porque corroboram a afirmação de que existe no poema uma indicação de que as coisas podem se assemelhar a algo, mas não o sê-lo, como também podem ser algo, sem parecer: “se seu pulso não se sente” e “no seu infiltrar-se mudo” nos revelam que o tempo, apesar de não *parecer* ou ser percebido de certa maneira, assim é.

Por último, ainda refletindo sobre o segundo período do texto, deve-se indicar a retratação do tempo de maneira antropomórfica, pois o tempo nesses versos “roí” e trabalha “como um pulso”. Nos próximos versos o tempo deixará de “pingar como um pulso” e passará a possuir “um pulso” e “um discurso”, o que poderá levar o leitor a realmente compreendê-lo como algo humano. Além disso, nota-se que o roer do tempo é justamente o aspecto que determinará uma importante distinção: a pedra já foi vencida e “sitiada”, o tempo já deixou suas marcas, enquanto que o canhão é “inroído”. Essa distinção é relevante de ser mencionada porque ao término do texto ela não mais existirá, apontando para a força do “pingar do tempo” e o paralelismo entre o início e o término do poema.

9 Porém o pingar do tempo
10 pontual, penetra tudo;
11 se seu pulso não se sente,
12 bate sempre, e pontiagudo,
13 e a guerrilha vegetal
14 no seu infiltrar-se mudo,
15 conta com o tempo, suas gotas
16 contra o ferro inútil, viúvo.

O terceiro período, nosso próximo objeto de investigação, se estende por oito versos, do nono verso ao décimo sexto, o dobro dos primeiros dois períodos, e tem como tema a ação do tempo, ou ainda, a investida do tempo “contra o ferro inútil”. O período se inicia com a conjunção adversativa “porém” que enfatiza a posição contrária em que se encontram o ferro e a “guerrilha vegetal”, pois se os oito primeiros versos desenhavam a dureza, imobilidade e solidez da pedra e do ferro, os próximos oito retrataram a maneira silenciosa e constante pela qual o musgo infiltra-se no ferro. Os elementos dignos de menção nesses versos já foram sinalizados anteriormente: a cadeia de termos relacionados à guerra, a tensão entre os fonemas oclusivos e os fricativos e configuração do tempo com características humanas.

17 E um dia os canhões de ferro,
18 sua tesão vã, dedos duros,
19 se renderão ante o tempo
20 e seu discurso, ou decurso:

21 ele fará, com seu pingo
 22 inestancável e surdo,
 23 que se abracem, se penetrem,
 24 se possuam, ferro e musgo.

O quarto e último período obedece a mesma estrutura do período anterior, isto é, oito versos de sete sílabas com rimas toantes e da mesma forma que o anterior, esse período também começa com uma conjunção. A expressão “E um dia”, juntamente com o uso do futuro e do subjuntivo, apontam para uma nova temporalidade ainda não mencionada no poema: o futuro.

Os dezesseis primeiros versos referiam-se majoritariamente ao presente, existe uma única referência ao passado, dos objetos e das ações: “a pedra bruta da guerra” “foi toda sitiada”; “o tempo/ *rói*”; “*pingando* como um pulso”; “*parece* eterno”; “o *pingar* do tempo”; “*penetra* tudo”; “*não se sente*”; “*bate* sempre”; “*infiltrar-se* mudo”; “*conta* com o tempo”. Contudo, o poema se encerra com uma cena do porvir, do que ainda está por acontecer, o fim da batalha e a vitória do musgo sobre o ferro. Como mencionamos anteriormente, a indicação da pedra “sitiada” no início do poema já indicava a força e o poder de conquista do tempo sobre os elementos, o que reforça a futura conquista do musgo sobre o canhão de ferro.

Em nossa leitura temos procurado apontar a estrutura dicotômica que sustenta o poema: reino mineral *versus* vegetal; palavras rimadas, compostas pelas vogais “u” e “o”, *versus* palavras não rimadas; fonemas oclusivos *versus* fricativos; parecer *versus* ser; lógica linear, racional *versus* estrutura cíclica; tempo presente *versus* tempo futuro. Contudo, encerraremos nossa análise indicando mais uma dicotomia que deve ser notada, discurso bélico *versus* discurso amoroso.

A cadeia de termos relacionados à guerra é facilmente perceptível desde o início do poema e é composta pelos seguintes termos: “Forte de Orange”, “bruta da guerra”, “sitiada”, “canhão”, “guerrilha”, “infiltrar-se”, “viúvo¹⁴” e “canhões”. Por outro lado, o que estamos chamando de discurso amoroso encontra-se nos últimos dois versos do poema: “que se **abracem**, se **penetrem**,/ se **possuam**, ferro e musgo”. Aceitando a proposta de que os verbos destacados realmente sejam suficientes para configurar a presença de um discurso romanticamente afetivo, poderíamos então indicar mais uma tensão entre opostos presente no poema.

¹⁴ Uma das acepções da palavra “viúvo” segundo o dicionário é “o que fica só em um conflito em que os outros desertam”

Indicados os elementos e as tensões centrais do poema *Forte de Orange*, Itamaracá passemos agora à hipótese de leitura de nos levou a analisar o texto neste capítulo. Acreditamos que o poema pode ser entendido como um exemplo daquilo citado anteriormente, a afirmação de Oliveira (2012) de que “reflexão sobre linguagem e representação do real estão entranhados na filigrana de cada verso de João Cabral” (OLIVEIRA, 2012, p. 105). A representação do real, no caso do poema a elaboração de um poema sobre os efeitos do tempo ao sítio histórico do forte de Orange em Itamaracá, pode também ser entendida como uma imagem da configuração do próprio discurso poético cabralino. Em tal acepção, os elementos oriundos do reino mineral no poema, juntamente com a feição linear do poema, podem ser entendidos como a poesia *crítica, lúcida e lógica* do poeta engenheiro. Poesia que se faz resistente, ou mesmo, que parece absoluta, à efusão lírica e às emoções, ao material subjetivo e coletivo oriundos da experiência do poeta. Porém, o musgo, o reino vegetal, e em nossa leitura o caráter mais tradicionalmente lírico da poesia, acaba por fundir-se ao ferro; fusão que se dá de maneira lenta, silenciosa e constante, e por isso parece passar despercebida, inexistente. Em suma, o que estaria sendo desenvolvido nesse poema seria a imagem da confecção, da elaboração, do lirismo cabralino; isto é, um discurso lírico que é resultado da fusão entre um discurso racional, lógico, histórico, social e coletivo com o discurso autobiográfico, afetivo e subjetivo. Criando assim, um discurso lírico de ordem aberta, isto é, não exclusivamente subjetivo, e contaminado pela metalinguagem e pelo “discurso, ou decurso” da história.

Referindo-nos ainda ao que mencionamos anteriormente sobre a estrutura do poema, poderíamos concluir que um dos aspectos do lirismo cabralino é a tensão entre o aspecto linear, serial dos versos e da lógica que ordena o discurso, e o movimento circular de constante retorno ao “eu” e à coletividade, sua história e sua relação com o sujeito. Essa estrutura parece ser importante porque podemos associá-la a um movimento mais amplo e geral presente na poética, e mais especificamente no livro em que o poema se insere; o eterno retorno a um *dear, perpetual place* mencionado na epígrafe do livro, que como afirmado anteriormente parece sintetizar um dos aspectos mais importantes da obra. Dito isso, faremos uma breve pausa em nossa leitura da obra de Cabral para indicarmos a importância e a significação de uma das epígrafes de *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima. Essa indicação se mostra importante uma vez que acreditamos que a epígrafe do livro de Lima está diretamente relacionada com um aspecto central ao livro da mesma maneira que a epígrafe em “Escola das Facas”

corroborar o aspecto mais pessoal e autobiográfico do livro de João Cabral. Em outros termos, precisamos notar a maneira pela qual as epígrafes indicam elementos centrais às obras analisadas que parecem terem sido deixadas de lado. Uma das epígrafes do livro de Jorge de Lima refere-se à construção do templo de Salomão:

E, quando a casa se edificava, faziam-na de pedras lavradas e perfeitas; e não se ouviu martelo, nem machada, nem instrumento algum de ferro, enquanto ela se edificava. III Reis, 7¹⁵

Entendermos o uso da epígrafe como forma de sintetizar e direcionar o leitor às linhas mestras do texto que se segue, ou ainda, a epígrafe funciona como um indicador do que se esperar na leitura do texto, orientando e preparando o leitor para o texto. Desta forma, o que podemos apreender sobre a obra por meio dessa citação? Acredito que o *close reading* na epígrafe pode funcionar como um mapa que nos ajuda em meio ao aparente labirinto que é *Invenção de Orfeu*.

A epígrafe refere-se à construção do templo do Senhor por Salomão em 832 A.C. e diz respeito ao material e às ferramentas utilizadas para a "edificação" do prédio. O que nos parece peculiar nesse trecho bíblico é a menção da não utilização de utensílios ou ferramentas para a construção do edifício e por isso a ausência de qualquer tipo de som produzido por esses, uma vez que as pedras que o compunham eram "lavradas e perfeitas". Em síntese, encontramos no versículo três informações referentes ao templo: (1) a ausência de som de ferramentas em sua construção, e portanto (2) a maneira pela qual ele foi construído - silenciosamente, e (3) o material utilizado na construção, pedras lavradas e perfeitas.

Considerando a imagem da construção do templo presente na epígrafe como uma analogia da elaboração do próprio livro de Jorge de Lima devemos nos perguntar a seguinte questão: o que se revela sobre *Invenção de Orfeu* se dissermos que durante sua construção não se ouviu som de nenhum tipo de instrumento de ferro porque foi construído por pedras lavradas e perfeitas? Primeiramente precisamos notar que a ausência de sons produzidos por instrumentos durante a construção pode nos levar a duas suposições: para aqueles que creem na intervenção divina no plano terrestre esse

15 Jorge de Lima utiliza traduções portuguesas da Vulgata que, contrárias à versão hebraica, dividem o livro de Reis em quatro partes. Nas traduções da Vulgata os livros de I e II Reis correspondem aos livros de I e II Samuel da bíblia hebraica. Desta forma, as três primeiras epígrafes se encontram em I Reis 6, 7; I Reis 6,16 e I Reis 7, 36-39.

fato pode ser lido como revelação da presença e da obra divina na edificação do templo; já os céticos podem ler a passagem como apenas uma hipérbole da facilidade com qual o templo foi levantado, isto é, as pedras se encaixavam tão perfeitamente que pouco trabalho tinham os instrumentos desenvolvidos para tal função. O que acreditamos ser o *x* da questão, o elemento que talvez permita ler a passagem como uma metáfora, é o uso dos instrumentos, da força humana, na edificação do templo. Assim dizemos, pois acreditamos que há um elemento no texto que é basilar para a construção do mesmo, contudo ele parece estar relegado ao segundo plano: o uso e a importância da razão na construção do texto poético. Da mesma forma que em Cabral o elemento autobiográfico, ou ainda, a marca da subjetividade própria do poeta em seus poemas procura ser mascarada através de recursos como a obsessão temática pela morte social, pela morte do Nordeste, como veremos no poema “O exorcismo” em seguida, assim o uso do discurso fundado e conduzido pela razão e pela lógica parece ser escamoteado pelo discurso fundado nas imagens oníricas e irracionais. Por ora voltemos à obra de João Cabral para elucidarmos melhor a questão da relação do indivíduo com o social para depois voltarmos ao aspecto racional da poética de Jorge de Lima.

Em relação à poética cabralina interessa-nos ainda exemplificar a imagem do discurso lírico que encontramos no poema analisado com um texto de João Cabral onde podemos encontrar esse discurso articulado, em pleno funcionamento. O texto escolhido é o poema “O *Exorcismo*” do livro de 1987, *Crime na Calle Relator*, onde se lê a transcrição de um diálogo entre um “eu”, o sujeito lírico”, e o “Grão-Doutor”, profissional da saúde com o qual se consulta o sujeito lírico:

1. Madrid, novecentos sessenta.
2. Aconselham-me o Grão-Doutor.
3. “Sei que escreve: poderei lê-lo?
4. Se não tudo, o que acha melhor.”

5. Na outra semana é a resposta.
6. “Por que da morte tanto escreve?”
7. “Nunca da minha, que é pessoal,
8. mas da morte social, do Nordeste.”

9. “Certo. Mas, além do senhor,
10. muitos nordestinos escrevem.
11. Ouvi contar de sua região.
12. Já li algum livro de Freyre.

13. Seu escrever da morte é exorcismo,
14. seu discurso assim me parece:
15. é o pavor da morte, da sua,

16. que o faz falar da do Nordeste.”
(MELO NETO, 2006, p.596)

O texto é uma composição escrita em versos octossílabos, dezesseis versos divididos em quatro estrofes de quatro versos cada, com rimas toantes em /e/: sessenta, lê-lo, escreve, Nordeste, escrevem, Freyre, parece e Nordeste. O poema desperta o interesse e merece destaque por ter as marcas e características do discurso antilírico cabralino, mas ao mesmo tempo apontar para a própria natureza afetiva, lírica, das composições da obra de João Cabral.

O primeiro aspecto do texto que gostaríamos de pontuar é o fato de esse diálogo ter sido emoldurado em uma referência temporal e geográfica específica que se relaciona com a biografia do próprio autor, “Madri, novecentos sessenta”. Entenda-se, não é que procuremos postular ou entender o texto a partir de uma relação com a vida e a psicologia do sujeito que o escreveu, mas sim apontar o que entendemos como o *emparelhamento de “estratégias narrativas”* (ECO, 1994, p.21) dentro do texto, isto é, a instância autoral, a voz e a experiência do autor empírico, se posiciona no mesmo ponto geográfico e histórico que a instância ficcional, a voz formulada pelo sujeito no texto literário. Esse recurso parece funcionar como marca e apontamento da particularidade e subjetividade do texto, pois sugere uma vivência afetiva por trás da composição poética – o que parece ser altamente relevante para um poema que tensiona o caráter lírico/antilírico da obra de João Cabral – ao mesmo tempo que estabelece uma relação com um paradigma da poesia do engenheiro, a saber, a sua relação e aproximação com o Nordeste brasileiro e as cidades espanholas. Como o próprio afirma:

Autocrítica

Só duas coisas conseguiram
(dês)feri-lo até a poesia:
O Pernambuco de onde veio
E o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
E deu-lhe a outra, fêmea e viva,
Desafio demente: em verso
Dar a ver Sertão em Sevilha.
(MELO NETO, 2006, p.456)

Outro elemento que deve ser levado em conta quando pensamos a questão da subjetividade nessa composição é o mecanismo de “contensão lírica” (OLIVEIRA, 2012), revelado pela ausência de uma marcação pessoal, singular, individual na voz enunciativa do discurso. Nos dezesseis versos que compõem o poema o “eu” só se

revela a partir dos pronomes “me” e “minha”. Nota-se que a primeira indicação da presença do sujeito lírico encontra-se apassivada, isto é, em “aconselha-me” a voz que enuncia o discurso é o objeto de um sujeito, demonstração da tentativa de omissão da primeira pessoa de forma ativa no poema. Ademais, a segunda e última indicação de uma voz individual e própria no texto é desdobramento do pronome possessivo “minha” ao se referir à morte que não é mencionada em seus poemas (“Nunca da minha, que é pessoal”). Somada à ideia anunciada pelo próprio sujeito lírico na composição, o que encontramos no texto é formulação no nível semântico e morfológico da concepção de que em seus textos os elementos pessoais, seja sua própria história ou sua própria morte, são omitidas em favor da representação do coletivo, do aspecto social.

Contudo, a lição do “Grão-Doutor” é clara e direta: é uma afetividade muito particular do sujeito que escreve, ao “eu” cuja presença procura-se apagar, que está por trás desse discurso tido como “impessoal”. Aqui talvez seja importante lembrarmos algo óbvio e previamente mencionado, isto é, que existe uma diferença muito significativa entre um elemento *parecer* ser alguma coisa e esse elemento efetivamente *ser* algo. O “metal canhão” do forte de Orange “*parece eterno*” inicialmente, mas acaba por se revelar perecível, ou ainda, sujeito às leis e suscetível às intempéries climáticas e seus efeitos. O discurso do sujeito lírico pode parecer impessoal aos seus leitores desatentos, contudo como indica o interlocutor desse poema, isso é só uma estratégia para exorcizar seus verdadeiros temores e sentimentos. Esses que na verdade são a força propulsora e principal da máquina do poema.

Por último, relevante para a configuração do poema e assaz indicativo da matriz lírica da obra de João Cabral o fato de o texto se tratar da fixação de um diálogo, e mais especificamente ainda de um diálogo entre o sujeito que escreve e o sujeito que o lê sobre o próprio material escrito/lido. Esse aspecto parece indicar a possibilidade da coexistência de preocupações de ordem metalinguísticas – um dos grandes *leitmotiven* da poesia de Cabral – com outros temas como o da morte, ou mesmo, o das próprias emoções e medos do sujeito lírico. O diálogo parece indicar a importância e o papel da alteridade, da relação com o Outro na construção do texto poético, uma vez que existe uma escolha, uma estratégia textual, por apresentar essa formulação inserida em um contexto histórico e por apresentar a linguagem operando de forma referencial e dialógica. Em síntese, devemos considerar como significativa, isto é, elemento modulador e construtor de sentido e significado no texto poético, a escolha do autor em fazer com que a mensagem seja retratada em seu uso mais corriqueiro e banal – uma

conversa entre dois conhecidos – e também de que a grande lição, ou o grande ensinamento, que o poema nos traz sobre a obra cabralina está sendo articulada pelo próprio sujeito lírico que decidiu usar a voz e o discurso do Outro para revelar algo de sua própria poética. Isto é, se anteriormente mencionamos o possível significado da estratégia textual em emparelhar as estâncias do autor empírico e o sujeito enunciador do discurso, agora é necessário tomar ciência do desdobramento dessa “lição de pedra” que o poema apresenta formulado por e na voz do Outro.

Aproximemos agora esse recurso, isto é, a retratação do momento em que por meio do Outro se obtém um conhecimento ou uma revelação do sujeito que escreve, com as diversas vezes em que Lima aborda em seus poemas a problemática da voz do indivíduo e a voz do outro, com a relação que estabelecemos entre o indivíduo e o outro em nosso primeiro capítulo. A concepção de que a alteridade é elemento fundador e estruturante da própria identidade parece ser um dos primeiros elementos de aproximação entre essas poéticas aparentemente tão antagônicas. Outro elemento que acreditamos aproximar ambas as obras é o fato de ambos se voltarem para a região e os problemas sociais do contexto no qual se inserem e abordá-los concomitantemente aos dilemas da própria criação poética, mais especificamente a tensão entre o espaço da razão e da emoção no poema: se de um lado a poética cabralina procura falar da morte social do Nordeste enquanto retém a efusão lírica e enfatiza o aspecto racional e lógico de sua produção por mecanismos anteriormente citados, ou ainda outros que veremos adiante, por outro lado, a obra de Lima parece estar investida em esconder ou omitir a matriz racional que opera e sustenta os poemas, enquanto se volta para os problemas e tensões particulares ao seu contexto. Isto é, Lima parece empenhado em conceder um aspecto “espontâneo” ou mesmo irracionalmente tempestuoso e oniricamente articulado a sua obra.

Acreditamos que essa diferença seja resultado de uma opção particular de cada autor ao elaborar as imagens e metáforas em seus textos, mas não de uma diferença de objetivo. Explica-se, acreditamos que ambos os autores procurem resolver aquilo que Cabral chamou de “o problema principal da poesia de hoje – que é o da sua sobrevivência” (MELO NETO, 2006, p.770) ao tentarem encontrar “um veículo capaz de levar a poesia à porta do homem moderno.” (MELO NETO, 2006, p.770). Porém, a opção de João Cabral foi a de se aproximar do homem moderno enfatizando os mecanismos lógicos e racionais de seu poema, enquanto que Lima por sua vez procurou enfatizar os mecanismos oníricos e aparentemente pessoais do veículo. Isso parece

demonstrável se analisarmos a forma pela qual os dois utilizam a metáfora em seus poemas.

Um dos mecanismos centrais à *ars poética* cabralina e que a nós nos serve bem ao propósito de demonstrar a importância e a figuração da razão em Cabral em oposição à obra de Jorge de Lima, é o que Nunes (2007) definiu como *a desagregação da metáfora*, em seus próprios termos assim a define:

A decomposição da flor levou a uma metáfora da decomposição. Isso ainda não é tudo. Lembramos que o processo gerador das imagens que se sucederam, bombardeando a metáfora por dentro, teve a consequência importante já assinalada: o desvestimento dos nexos metafóricos, que passam a ser expostos e exibidos no poema, como se expõem e se exibem, através de um vidro, as partes centrais de uma máquina em funcionamento. O efeito do desvestimento foi, portanto, cortar a unidade relacional da metáfora em estado puro, como apreensão englobante de palavra coisa, que caracteriza o efeito mágico da nomeação, na escala do pensamento mítico. (NUNES, 2007, p. 41)

Ao nos apropriarmos da terminologia de Nunes podemos afirmar que se em Cabral os "nexos metafóricos" acabam por serem "expostos e exibidos no poema" em semelhança a uma máquina cujas partes centrais fossem expostas, em Lima o que encontramos é um texto que procura esconder suas partes centrais de maneira a não se tornarem visíveis ao leitor. Mais do que isso, em Jorge de Lima encontramos uma poesia que *reveste* os nexos metafóricos de maneira a obscurecê-los e torná-los aparentemente desconexos, de maneira a exigir do leitor uma atenção e dedicação muito maior. E isso não nos parece estar relacionado com um desejo de se fazer incomunicável ou hermético como se costuma caracterizá-lo¹⁶, mas ao contrário, revela um anseio por uma comunicação mais real e que fuja da superficialidade. É esse um dos pontos indicados na epígrafe de *Invenção de Orfeu* que anteriormente procuramos desenvolver: se a construção do templo por Salomão não "revelou" a presença dos instrumentos que a construíram, assim o texto não revelará as suas estruturas centrais, seus mecanismos de funcionamento, antes o encobertará.

16 Lembrando que Bosi (2006) caracteriza Jorge de Lima como "poeta sucessivamente regional, negro, bíblico e hermético (BOSI, 2006, p.425); Andrade (1997) descreve sua lírica como "poesia hermética e órfica do fim, armada de imagens e centradas sobre os problemas da própria criação"(ANDRADE, 1997, p14); Cavalcanti(2014) ao estudar a utilização da fragmentação e reconstituição da imagem em "Túnica Inconsútil" (e em muitos outros textos também) declara: "aspectos [fragmentação e recomposição] que o levam a estar cada vez mais perto do hermetismo característico de *Invenção de Orfeu*" (CALVACANTI, 2014, s.p.)

Para exemplificarmos essa diferença no trabalho e no uso da metáfora podemos citar um trecho do livro-poema *Uma faca só lâmina ou Serventia das idéias fixas* de 1955 de Cabral e o poema treze do quarto canto, *As aparições*, da obra de Jorge de Lima:

*Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;*

*assim como uma bala
do chumbo pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado*

*qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo*

*igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,*

*relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;*

*assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;*

*qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto*

*de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.*

A.
Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência
o que esse homem leva.

Mas o que não está
nele está como bala:

tem o ferro do chumbo,
mesma fibra compacta.

Isso que não está
nele é como um relógio
pulsando em sua gaiola,
sem fadiga, sem ócios.

Isso que não está
nele está como a ciosa
presença de uma faca,
de qualquer faca nova.

Por isso é que o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
(melhor se de Pasmado):

porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina,

nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca,

que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente.

B.
Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca, ou qualquer metáfora,
pode ser cultivada.

E mais surpreendente
ainda é sua cultura:
medra não do que come
porém do que jejua.

Podes abandoná-la,
essa faca intestina:
jamais a encontrarás
com a boca vazia.

Do nada ela destila
a azia e o vinagre
e mais estratégias
privativos dos sabres.

E como faca que é,

fervorosa e energética,
sem ajuda dispara
sua máquina perversa:

a lâmina despida
que cresce ao se gastar,
que quanto menos dorme
quanto menos sono há,

cujo muito cortar
lhe aumenta mais o corte
e se vive a se parir
em outras, como fonte.

(Que a vida dessa faca
se mede pelo avesso:
seja relógio ou bala,
ou seja faca mesmo.)
(MELO NETO, 2006, p. 205-207)

A tristeza era tanta, tanta a mágoa
que seu anjo da guarda resolvera
lutar com ele, lutar para lutar,
que o interesse da vida perecera.

Ave e serpente, círculo e pirâmide,
os olhos em fuzil e os doces olhos,
os laços, os voos livres e as escamas,

Que doida simetria nesses ódios!
Que forças transcendentais aros e ângulos
alguém quis que lutasse nesse dia!

Ave e serpente, círculo e pirâmide:

Que divina constante simetria
nessa luta soturna, nessa liça
em que Deus reconstrói o eterno cisne!
(LIMA, 2012, p.2006)

Como podemos ver nos exemplos acima citados, Cabral procura elucidar as relações estabelecidas entre cada um dos termos, isto é, o “assim como”, o “igual ao de” e o “qual uma”, mencionados na primeira parte do poema vão ser desenvolvidos de maneira que a relação entre “relógio” qual uma “faca” será exposta e explorada durante o desenvolvimento. É como se fosse dado ao leitor entender o porquê de se comparar um relógio a uma faca, as concepções, similaridades e proximidades da metáfora são desveladas diante dos leitores; todos os elos das cadeias metafóricas estabelecidas no poema são amplamente desenvolvidos e explicitadas em suas relações. Por outro lado, no exemplo do poema tirado de *Invenção de Orfeu* não é possível estabelecer uma

relação entre as metáforas apresentadas no poema, em que âmbito se dá a associação entre a ave e a serpente, o círculo e a pirâmide com o sujeito e o seu anjo da guarda. Aqui qualquer relação que indicasse a razão da escolha das metáforas foi retirada do texto. Daí vem nossa concepção de que ambos operam por caminhos diferentes, o que mais uma vez não implica na ideia de que por causa disso seus objetivos sejam opostos.

Em síntese, gostaríamos de citar uma frase de Antonio Candido em um texto no qual ele analisa o primeiro livro de poemas de João Cabral logo ao ser lançado e indicar que o comentário funcionaria para a poética de Jorge de Lima caso fosse substituído o termo racionalista por irracionalista e guardada as devidas proporções:

Não se conclua porém que esta poesia seja um edifício racionalista. Muito pelo contrário, o trabalho ordenador a que é devida se exerce sobre os dados mais espontâneos da sensibilidade. Daí a riqueza do livro, que alia a ordenação da inteligência ao que há de mais essencialmente espontâneo no homem. (CANDIDO, 2002, p. 137)

O que os une, em nossa perspectiva, é justamente o fato de ambos se posicionarem, ainda que privilegiando aspectos diferentes, diante da mesma questão e do mesmo problema: seja contendo ou expandindo o discurso afetivo ou o aspecto irracional da linguagem, é preciso falar das coisas e do mundo que cerca o poema *para* os homens que os cercam. Procuramos aproximar essas poéticas graças, principalmente, ao aspecto comunicativo presente em ambas, mas comumente negligenciado. Ademais, aproximá-las devido a sua concepção de lirismo que não mais se encaixa nos moldes e padrões canônicos.

Obviamente encontraremos elementos similares na temática e nas imagens construídas pelos poemas, como é o caso da constante tematização não apenas do homem e da sociedade nordestina, mas também da flora e da fauna do nordeste brasileiro na obra desses escritores nordestinos. São antológicos os poemas em que Cabral discorre sobre os canaviais e até mesmo sobre os engenhos nordestinos, contudo parece-nos ainda pouco significativos para a fortuna crítica de Jorge de Lima poemas como o poema 21 do primeiro canto, *fundação da ilha*, onde o sujeito lírico discorre sobre o mandacaru, planta típica do semiárido do nordeste brasileiro:

Decide-se a fazer os cactos,
quer dizer: simetria. Urgência
em colocar espinhos onde
estariam as folhas gordas
dos facetados mastros verdes

de gomos estandardizados,
duros, fortes, blindados como
arma de destruição e fúria,
sem desejar sequer um ramo
para dar pouso ou sombra ou fruto
ou segregar resina; mas
adivinha-se o sangue às pontas
estripando vaqueiros, e uivos
de ventos trespassados quando
distráidos perpassam. Vê-se
a provisão constante d'água
contra a seca; sem ter raízes
profundas, para não fixar-se
demais, e ser nos ares um
mirante, contemplando os céus
de fogo, e embaixo a terra morta,
e lá longe — pedrouços, ossos,
luas vermelhas, céus de fogo.
Mandacarus, mandacarus,
que técnica vos fez tão torres
nesse verde marfim de caule
que não dá lenho para quem
deseje um poema, um navio
manso, mas escarnais ossuários
com tutanos de seiva oculta
manancialmente para bois.
(LIMA,2013, p.40)

Não parece existir no poema nenhum aspecto que procure esconder ou afugentar as relações entre a linguagem e o mundo ao qual o poema se referia, antes o que vemos é justamente um texto dedicado a uma vegetação muito particular do nordeste brasileiro. A miopia ironizada pelo sujeito lírico do poema de 1938, “O grande desastre aéreo de ontem” analisado no segundo capítulo deste estudo, talvez caracterize bem o tipo de leitura que se faz de *Invenção de Orfeu* quando não se atentam para os elementos e as referências presentes no texto, isto é, para a referencialidade dos poemas e a relação que este procura estabelecer com o mundo ao seu redor, uma vez que estes se mesclam com elementos ficcionais e se inserem em uma atmosfera sombria, noturna. Se mais uma vez nos voltarmos à epígrafe do livro podemos reafirmar que a ausência de vestígio de algo não necessariamente implica na ausência da coisa, ou ainda, a ausência da fumaça não implica a ausência do fogo. Com isso afirmamos que por mais que haja muitos indícios de uma poesia de inspiração surrealista, obscura e transcendente na lírica final de Jorge de Lima não podemos excluir o fato de também ser uma lírica de caráter mimético preocupada com o mundo e a vida que a rodeia. Ignorar a tensão entre interiorização e

representatividade na linguagem de Lima é se furtar a pensar e sentir os grandes desafios e enigmas que a sua poética busca nos propor.

O próximo poema que aproximaremos à poética de João Cabral de Melo Neto é o poema de número cinco do primeiro canto do livro, "Fundação da Ilha", um dos vários sonetos encontrados em *Invenção de Orfeu*, onde acreditamos que a relação do texto com o momento e a região no qual o poeta se insere, ao mesmo tempo em que poderíamos considerá-lo um texto metapoético, parece estar posta de maneira mais evidente:

1. Não esqueçais escribas os somenos,
 2. as geografias pobres, os nordestes
 3. vagos, os setentriões desabitados
 4. e essas flores pétreas antilhanas.

 5. Há nesses mapas números pequenos,
 6. uns tempos esbraseados para pestes
 7. e muitos ossos túbios chamuscados,
 8. faces perdidas, formas inumanas.

 9. Não esqueçais, escribas, ir contando
 10. nas cartas o que está aparente, ao lado
 11. das invenções em seu fictício arranjo.

 12. E os pequenos orgulhos, sempre quando
 13. quereis fugir ao mundo persignado,
 14. ó impenitente e despenhado arcanjo.
- (LIMA, 2013, p.22)

Posicionado entre um texto que trata de uma visão infernal, poema de número 4, e um texto metalinguístico, poema de número 6, este poema aborda o ofício do escriba e seu dever de registrar até mesmo as pequenezas que se veem ao redor. Escrito em versos decassílabos rimados e no molde clássico do soneto, mas versando sobre algo banal como a regulamentação de um ofício, cria-se no texto tensão entre o prestigioso e o menor, o desimportante. É justamente tratando daquilo que é pequeno, "os somenos", que o sujeito do discurso inicia sua aparente admoestação aos escribas: pede o primeiro que os últimos não esqueçam "as geografias pobres", "os nordestes vagos", "os setentriões desabitados" e por último "essas flores pétreas antilhanas". Adiante afirma que nesses lugares existem "números pequenos", "tempos esbraseados para pestes", "muitos ossos túbios chamuscados", "faces perdidas", "formas inumanas": uma visão horrenda do que parece um deserto ou um vale de ossos. Na terceira estrofe encontramos a reinteração da advertência, "não esqueçais", aos escribas e a

recomendação de que se conte nas missivas "o que está aparente, ao lado/ das invenções", ao lado daquilo que é ficção. Por último, acrescenta a conjunção "e" que adiciona na equação, na lista de coisas a se contar e não se esquecer, "os pequenos orgulhos" nos momentos em que se procura fugir do mundo e encerra o poema em uma exclamação a um arcanjo caído.

Diferentemente de muitos outros textos que encontramos no livro o soneto em questão aparenta uma lógica linear e um desenvolvimento relativamente claro: em um primeiro momento há a referência a lugares que não devem ser esquecidos, depois na segunda estrofe existe uma descrição do que é possível se encontrar nos lugares antes mencionados e em seguida se encontra a localização de tais geografias, ao lado do que é criado e organizado pela ficção. Outro elemento que nos parece de simples constatação é a identidade do sujeito, ou sujeitos, a quem o texto poético se remete ou parece dialogar, os escribas. Sabe-se que na tradição judaica os escribas eram os mestres e doutores da lei, da Torá, e que exerciam importante tarefa e por isso possuíam prestígio e destaque em sua comunidade, mas em uma sociedade onde a arte e as letras, mesmo as letras consideradas sagradas, não influenciam e não são reconhecidas como antigamente – uma sociedade moderna onde a arte é uma *musa venal* ou ainda, em uma sociedade onde o escritor, e junto com ele a própria poesia, já perdeu sua *aura*, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin –, mais especificamente uma sociedade desigual e conturbada como a sociedade brasileira, qual seria o lugar e a função de tais escribas? Não seria o texto uma elaborada resposta a tal pergunta?

Ainda quando pensamos na presença da figura dos escribas no texto dois elementos devem ser levados em conta. Primeiramente, sabe-se que em português o termo escriba também indica *um mau escritor* e por tanto, podemos reler o texto e desta vez lê-lo como uma *Epistola ad Pisones*, uma *Ars Poetica* da obra de Jorge de Lima. A partir dessa perspectiva podemos afirmar que o texto pode ser entendido como uma *ode* à poesia que fala do e para o mundo, uma poesia que ao contrário de apagar as referências ao mundo empírico as privilegia, uma poesia que não se fecha em si mesma; em suma, uma poesia *não hermética*. Em segundo lugar, devemos notar a transformação ocorrida na referência aos escribas durante o texto: no primeiro verso o termo funciona como sujeito da oração e por isso está em posição de destaque na primeira estrofe. Três dos quatro versos que compõem a estrofe são apenas uma enumeração de objetos (os somenos, as geografias pobres, os nordestes vagos e etc.) cujo sujeito, os escribas, não devem esquecer. No primeiro terceto do poema os escribas voltam a aparecer, porém

agora como um simples vocativo e são admoestados a escreverem em suas cartas não só o que é produto da imaginação, mas também aquilo que está ao lado, a realidade. Por último, o primeiro verso da última estrofe se inicia com a conjunção aditiva "e" que nos leva a entender que os escribas não podem se esquecerem de escrever sobre "o que está aparente" e também sobre os "pequenos orgulhos". Porém o que compõe esses pequenos orgulhos? O verso seguinte nos explica, eles são a vontade e o desejo de fugir ao "mundo persignado". Note-se que o uso do verbo "fugir" como transitivo indireto, "fugir ao mundo persignado", remete à ideia de *evitar* o mundo, não figurá-lo ou dele não escrever. É como se o texto estivesse aconselhando o escritor, mas ao mesmo tempo revelando a presença do anseio de evitar tratar de tais assuntos, e ao discorrer sobre tal assunto o texto não mais nomeia seu interlocutor como os escribas, mas antes a ele se refere como "impenitente e despenhado arcanjo". Arcanjos seriam os "mensageiros de Deus", aqueles que levam as palavras do Senhor, porém o soneto o caracteriza como "impenitente", isto é, aquele que não se arrepende, que insiste no erro, e "despenhado", em outros termos, caído, aquele que caiu de uma grande altura. Em síntese, a nós parece que há uma alteração na caracterização dos escribas após a revelação dos desejos que estes possuem de evitar escrever sobre o mundo que os cerca, sobre o mundo que está *ao lado* do que é fictício e imaginário. Precisamos notar que de certa forma parece natural que esses escribas aos quais o texto se refere procurem "fugir ao mundo persignado", e isso podemos inferir uma vez que lembremos a descrição deste mundo que o poema nos fornece, cheio de ossos queimados e formas inumanas. Em outros termos, diante de uma realidade tão horrenda quanto a descrita no soneto parece-nos natural que haja uma tendência a um escapismo na arte desses escribas.

Por isso temos afirmado que o soneto em questão pode ser lido como um texto metapoético, uma vez que parece estar discorrendo sobre o próprio fazer literário, e nos apresenta as instruções de um fazer poético que aborde o mundo que não é o fictício, o mundo real. Importante ressaltar a dureza e o horror que esta realidade paralela a realidade fictícia nos apresenta, pois o leitor poderá sem muito esforço a relacionar com a realidade do Brasil que naquela época, mais agravada a situação do que hoje, vivia no mapa da fome e da miséria desoladora. A arte poética dividida entre o falar do mundo, da realidade que a cerca, e os encantos da criação e da arte; a tensão estruturante em *Invenção de Orfeu* que é composta por falar do mundo e das suas mazelas e também criar uma ordem nova, uma realidade onde o sonho e a imaginação imperam. Em síntese, acreditamos que em *Invenção de Orfeu* a realidade disjuntiva da sociedade

brasileira faz parte estruturante da obra, pois tensiona a relação do fazer poético por si só, ou mesmo, o falar de si e de suas próprias emoções, e o descrever a dura realidade que a cerca.

Mencionamos anteriormente que a própria posição desse soneto merece destaque por se encontrar entre um soneto, poema de número quatro, que nos apresenta uma visão aparentemente surreal, ou ainda infernal do mundo – quem sabe poderíamos entendê-las como parte desse “fictício arranjo” que o sujeito lírico menciona e alerta os escribas a não se prenderem exclusivamente a isso – e um texto, poema de número seis, claramente metalinguístico. Agora, portanto, acreditamos ser significativo lermos os poemas que compõe o contexto mais imediato do poema de número cinco porque assim poderemos perceber que a estrutura do livro, e a própria posição dos poemas, também parece ser parte da estratégia textual do autor para a construção, ou ao menos a intensificação, dos possíveis sentidos das composições.

Primeiramente citaremos o poema que antecede ao texto em questão para logo adiante citarmos o poema que o sucede. Procuramos com isso reforçar não apenas a concepção de que o soneto de número cinco se relaciona com os poemas ao seu redor, mas sim que funciona como configuração de uma proposta literária presente na obra do poeta alagoano que procura versar sobre os “fictícios arranjos”, mas também sobre “as geografias pobres, os nordestes/ vagos”; ou ainda, nas palavras de Cabral, um texto que também se faz a partir de um discurso voltado para a “morte social, do Nordeste”.

Vós sabeis onde estão as latitudes,
longitudes, limites, tordesilhas
e as fronteiras fechadas para as ilhas.
Mas além dessas firmes certitudes,

há o túnel que Virgílio descobriu
e onde o ódio torcicola as criaturas,
suor e pranto correndo num só rio;
e há as bocas sagitais – corolas duras,

os lábios quais dois calos, e as ilhargas
como as asas dos pássaros conculsos,
patas ungueadas, breves mas amargas,
agarradas a si, de si expulsas

pelo tubo das ventas que tremeu
um bramido tão fundo, tão danado
que o próprio ódio desencarcerado,
zigzagueou do inferno que o ferveu.
(LIMA, 2013, p. 21-22)

O poema citado, da mesma forma que o soneto de número cinco, também se organiza em forma de diálogo, ou ao menos emula um diálogo, ao inscrever no texto o pronome da segunda pessoa do plural “vós”; indicando assim uma cena de enunciação na qual o sujeito que escreve/fala se dirige àquele ou àqueles que o lêem/escutam. Não seria difícil concebermos uma cena de enunciação na qual os interlocutores aos quais o texto se dirige sejam os mesmos escribas do poema seguinte. Entenda-se, poderíamos ler o poema de número quatro como o início de uma série de instruções do sujeito lírico aos escribas, primeiro mencionando os espaços e limites físicos, geográficos da própria terra em que se encontram, “as fronteiras fechadas para as ilhas”. Para em seguida mencionar “o túnel que Virgílio descobriu/ e onde o ódio torcicola as criaturas”, isto é, mencionando o próprio inferno (refere-se ao inferno cristão ou dantesco?). Repare que três das quatro quadras que compõem o poema se prestam a descrever esse inferno, essa vida e essa atividade presente no subsolo¹⁷ da ilha, e que o poema se encerra com essa descrição. Por outro lado, o verso seguinte – o primeiro verso do poema de número cinco – é uma exortação para não se esquecer tudo o que está acontecendo no solo da ilha, nas “geografias pobres”. Ainda que o uso das estrofes e números de versos diferenciem um poema do outro, podemos constatar que o uso do verso decassílabo nos dois poemas os aproxima, diferentemente do poema de número seis que apresentará redondilhas menores em sua composição. Em outros termos, após um poema dedicado à elaboração de uma imagem do subsolo da ilha, uma imagem do inferno que se encontra abaixo da ilha, o sujeito lírico agora admoesta os escribas a também se direcionarem e escreverem sobre os “números pequenos” que compõem a terra, utilizando o mesmo verso decassílabo e a mesma cena de enunciação em ambos os textos.

Há ainda outra característica aproximando as duas composições e que não devemos nos furtar de mencionar: tanto o inferno descrito no poema quatro quanto os elementos mencionados no poema cinco possuem um aspecto sombrio ou mesmo negativo. Isto é, o poema quatro descreve um lugar onde “o ódio torcicola as criaturas”, com um sofrimento capaz de fazer com que o “suor e o pranto” formem um rio, com seres com “patas ungueadas” e “amargas” e capazes de um grito “tão fundo, tão

¹⁷ Não é acidental o fato de o segundo canto de *Invenção de Orfeu* se chamar “Subsolo e supersolo”; antes acreditamos que essa dicotomia pode ser entendida como representativa da tensão sempre presente em todo o livro do discurso poético que se volta ao “mundo persignado” ou do discurso poético que desce aos infernos para aventuras metafísicas.

danado” que “o próprio ódio” foge assustado. Por sua vez o quinto texto desse canto apresenta-nos a instrução para que os escribas não esqueçam “os somenos”, “as geografias pobres”, “os nordestes vagos”, “os setrentriões desabitados” e “flores pétras”. O texto ainda indica a presença de “números pequenos”, “tempos esbraseados”, “e muitos ossos tibios chamuscados/ faces perdiadas, formas inumanas.”. Essa aproximação está relacionada com o aspecto analisado no segundo capítulo onde procuramos apontar a relação entre a *unidade febril* do poema e o mundo corrompido, degenerado ao qual o poema se dirige e do qual o poema se sustenta.

O poema número seis, texto que sucede o soneto em análise, se diferencia dos dois poemas anteriores por seu tema aparentemente desconexo dos anteriores e também por fazer uso da redondilha menor enquanto os anteriores foram escritos em decassílabos. Poema facilmente reconhecível como metalinguístico, importante para podermos compreender a função do soneto de número cinco como representativo da poética limiana que funde discurso metafísico com discurso metapoético e ao mesmo tempo voltado para o mundo ao redor.

A proa é que é,
é que é timão
furando em cheio,
furando em vão.

A proa é que é ave,
peixe de velas,
velas e penas,
tudo o que é a nave.
A proa é em si,
em si andada.
Ave poesia,
ela e mais nada.

Soa que soa
fendendo a vaga,
peixe que voa,
peixe que voa
ave, voo, som.
Proa sem quilha,
ave em si e proa,
peixe sonoro
que em si reboa.

Peixe veleiro,
que tudo o deixe
ser só o que é:
anterior peixe.
(LIMA, 2013, p.23)

Esse poema parece estabelecer uma relação com uma linhagem da poesia moderna que está presente em *Invenção de Orfeu*, mas que erroneamente tem sido entendida como mais importante ou predominante no livro. Refiro-me à poética mallarmeniana, ou ainda, à poesia que procura se filiar a Mallarmé através da recusa em versar sobre o mundo e se concentrar na produção de poemas que versem sobre o próprio fazer poético. Isso afirmamos tendo em mente o uso de recursos comuns ou ao menos famosos da poesia de Mallarmé que aparecem no texto citado, e mais especificamente, tendo em mente um famoso soneto do poeta francês onde temas, imagens e técnicas parecem dialogar com o texto de Lima:

Salut

*Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.*

*Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;*

*Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut*

*Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.¹⁸*

¹⁸ Na tradução de Haroldo de Campos o poema:

Brinde

Nada, esta espuma, virgem verso
A não designar mais que a copa;
Ao longe se afoga uma tropa
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos
Amigos, eu já sobre a popa
Vós a proa em pompa que topa
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto
Sem medo ao jogo do mar alto,
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela
A não importa o que há no fim de
Um branco afã de nossa vela.
(MALLARMÉ, 2010, p. 33)

(MALLARMÉ, 2010, p. 32)

Estabelecemos essa relação entre o poema de Lima e o poema de Mallarmé tendo em mente a semelhança do tema, isto é, a própria poesia, a metáfora que ambos constroem do poema como um barco e o paralelismo de “*Solitude, récif, étoile*” e “ave, voo, som”. Devemos lembrar que por mais que esse discurso também esteja presente em *Invenção de Orfeu* não podemos tomá-lo com principal ou mesmo exclusivo; ou ainda, associar o diálogo com a tradição da poesia francesa finissecular com o desejo, ou ainda pior, a repulsa de se estabelecer uma referência direta ou clara ao mundo empírico da mesma forma que parte da crítica tem entendido a produção dos poetas daquela época. Em outros termos, a presença e a utilização dos elementos oníricos somadas ao revestimento dos nexos metafóricos e as referências aos poetas malditos franceses podem levar os leitores a acreditarem que o que encontram nesta obra não passa de “paragens /do vago / em que toda a realidade se dissolve” (MALLARMÉ, 2010, s.p.), exercícios de sombras e de palavras que não passam de autorreferências e malabarismos linguísticos. Acabam por esquecer que existe muito mais do que simples “trevas vivas” que “povoam o subsolo dessas ilhas” (LIMA, 2013, p. 119) e que por mais heterogêneo que o livro-poema seja um dos seus elementos centrais é a sua relação com o mundo empírico, com a própria geografia que o cerca ou que cercou.

Contudo, como indicado anteriormente, o propósito de nos referirmos ao poema que precede e ao poema sucede o de número cinco é apresentá-lo como um importante exemplar da natureza da lírica de Jorge de Lima que assim entendida muito se aproxima e se assemelha à matriz lírica da poética de João Cabral como descrita no início do capítulo. Ademais, a referência aos outros poemas revela que o posicionamento do poema funciona como elemento produtor de sentido, demonstrando que existe uma lógica – ainda que mínima – por trás da organização e estruturação dos cantos.

Outro aspecto relevante para a compreensão da obra, assim como a constatação de uma lógica organizacional que estrutura os cantos, é a variedade de formas empregadas durante todo o livro, isso porque essa multiplicidade de formas revela a simbiose entre o lírico e o épico no poema. Explica-se, a utilização das formas propriamente líricas, como é o caso do soneto e outras formas utilizadas no livro, e a divisão em dez cantos revelam a busca por um tipo de lirismo, ou se preferirmos um tipo de poesia épica, que não se encaixe nos moldes da poesia lírica ou épica convencionadas. Lembremos Hegel e sua definição de poesia lírica:

A poesia lírica está em oposição à épica. Tem por conteúdo o subjetivo, o mundo interior, a alma agitada por sentimentos, a alma que, em vez de agir, persiste na sua interioridade e não pode por consequência ter por forma e por fim senão a expansão do sujeito, a sua expressão. Não se trata portanto aqui de uma totalidade substancial desenvolvendo-se sob a forma de acontecimentos exteriores, mas a intuição, o sentimento, a contemplação interna exprimem até o mais substancial e mais concreto como fazendo parte do sujeito" (HEGEL, 2010, pg.436-7)

O que aqui encontramos parece ser uma poesia que se encontra em uma encruzilhada entre o mergulho em sua própria subjetividade e os "acontecimentos exteriores" que caracterizariam a épica. A coabitação destes elementos é central para a obra, pois essa fissura estrutural permitirá ao poeta liberdade e material poético para as mais insólitas e ao mesmo tempo as mais contundentes denúncias presentes no poema. E também, essa simbiose entre o lírico e o épico deve ser notada porque sugere uma proximidade com o "lirismo moderno" como concebido pelo crítico francês que "exprime uma emoção nascida no encontro entre o eu e o mundo" (COLLOT, 2013, p. 187); isto é, deixa de ser uma simples "contemplação interna" como entendia Hegel e passa a ser o resultado de um choque, um "encontro", entre identidades e percepção de mundo. Por último, esse aspecto sugere que o poeta não "troca a perspectiva descritiva e exterior por uma abrangência maior, a do mundo interior." (CAVALCANTI, 2014, p. 422), mas sim constrói um discurso lírico constantemente em tensão entre uma perspectiva exterior e uma perspectiva interior; ou ainda, entre um discurso pessoal e um discurso social; entre uma realidade transcendente e uma realidade cotidiana. Mostrando mais uma vez que são as tensões, a instabilidade do discurso poético, que sustentam e caracterizam essa lírica.

Para encerrarmos, pode-se ainda indicar um texto revelador e emblemático desse aspecto multifacetado e constantemente em tensão da lírica de Jorge de Lima. Trata-se do texto que nos apresenta a imagem "do sonho do rei" pela primeira vez no primeiro poema do segundo canto, *subsolo e supersolo*, mais uma vez um soneto:

É preciso falar-se das criaturas,
verdadeiras criaturas animadas,
das vivências totais, arbítrio e tudo,
alma, corpo funesto e essa imortal

perpetuidade além, Deus nas alturas,
nomes de terra e nomes eternados,
anjos, demônios, sonhos acordados
e as profecias, fúrias, posses, tudo

que um poema pode ter: esse clamor,
 essa indefinição, esses apelos,
 - sonho de rei Nabucodonosor,

que depois de refeito e decifrado
 é a condição do bicho: carne, pêlos,
 e sangue breve do homem desgraçado.
 (LIMA, 2013, p.99)

O soneto, em sua maior parte, compõe-se de uma enumeração de elementos que fazem parte ou que devem ser material poético: criaturas, vivências, alma, corpo, Deus, anjos e demônios, ou como melhor resume o texto, "tudo que um poema pode ter". Os quatro últimos versos tratam do sonho do rei Nabucodonosor e afirma que depois de "decifrado" o sonho "é a condição do bicho", "sangue breve do homem desgraçado". Importante notar que o primeiro sonho do rei Nabucodonosor nos textos bíblicos é a imagem de uma estátua formada por elementos diversos: ouro, prata, bronze, ferro e barro. A heterogeneidade da composição da estátua na visão do rei lembra-nos da própria condição do poema-livro que se apresenta como organização de linguagens e gêneros distintos. Para além da semelhança da diversidade de materiais utilizados na composição da obra, o sonho do rei o perturbava e estava diretamente relacionado com a sua realidade, com o mundo dito real, material. A relação com a poesia de Jorge de Lima nos parece clara: poesia de difícil leitura não porque se quer hermética ou inacessível, mas sim porque subjuga a fruição literária simples e desimpedida ao ato de dar voz e nomear "a angústia transportada para a face" (LIMA, 2013, p. 205); poesia de alta envergadura que se dobra e se volta até mesmo aos "somenos" nessas "geografias pobres". Poesia muitas vezes desconexa e cindida porque fundamentada e empenhada em elaborar e plasmar a matéria viva de uma realidade tão amarga quanto o próprio canto.

Por fim, parece-nos que nesses termos uma aproximação entre a lírica cabralina e a lírica de Jorge de Lima pode nos ajudar a questionar o estatuto antilírico de João Cabral ao mesmo tempo em que se põe em xeque o estatuto hermético da obra de Jorge de Lima. Levando-nos, quem sabe, a aproximá-los não mais por uma aparente recusa ao *Umwelt* como entendido e mencionado por Andrade (1997), mas aproximá-los a partir do conceito de lirismo que vê na alteridade um dos elementos centrais da própria identidade, e conseqüentemente uma lírica que explore os conflitos e tensões resultante dessa nova concepção; e também que a partir da ausência de distinção entre linguagem e

elemento social, coletividade, sociedade – lírica que aborda a questão da metapoesia como um desdobramento da preocupação com o elemento coletivo, elemento social, por parte do poeta – possamos compreender a poética desses autores como formas de aproximar, ou melhor, de superar “a cisma entre os poetas e a família humana” (MIŁOSZ, 2012, p. 55), isto é, não mais entendê-los como interessados em se isolarem dos homens e das emoções humanas, mas sim preocupados em levar a poesia a outro lugar, lugar de comunicação e aproximação.

Em última instância, poderíamos encerrar afirmando que esses poetas – assim como grande parte da literatura brasileira – unem-se a uma corrente da lírica moderna que ao constatar aquilo que Adorno nomeou de “linguagem degradada pelo comércio” (ADORNO, 2003, p. 87), decidem superá-la se aprofundando, mergulhando, na própria linguagem e nas relações humanas – elementos que nos fazem humanos, menos mercadorias – que juntamente com o “beijo” para o poeta de sete faces:

(...) ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.
(ANDRADE, 2012, p.303)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2003.
- ALVES, Castro. *Os Escravos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade: Poesia de 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *O Engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.
- ANDRADE, Mário de. *A Túnica Inconsútil. In: Jorge de Lima: Poesia Completa: Volume I*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997
- AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Hucitec: São Paulo, 2014.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 45ª ed. Cultriz: São Paulo, 2006.
- _____. *Leitura de poesia*. Org. Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Ática, 2010.
- _____. *Jorge de Lima poeta em movimento (Do "menino impossível" ao Livro dos Sonetos)*. Revista *Estudos Avançados*: v.30, n.86, p.183-207, 2016.
- BUENO, Luís. Posfácio. In: *Calunga: Jorge de Lima*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra completa em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1993.

_____. *Textos de Intervenção. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas*. São Paulo: 34/ Duas Cidades. 2002.

CASSIRER, Ernest. *A filosofia das formas simbólicas*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Invenção de Orfeu: a "utopia" poética na lírica de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. São Paulo, 2007.

COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Trad.: Ida Alves – 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

_____. *O sujeito lírico fora de si*. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. Signótica: v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FARIAS, José Niraldo de Farias. *O Surrealismo na Poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FUMANERI, Maria Luísa Carneiro. *"Astúcia da Mímese": a dinâmica entre realidade e poesia lírica na obra de José Guilherme Melchior*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11 Ed., 1. Reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HAMBURGER, Michael. *A Verdade da Poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JESUS, Suene Honorato. *As Duas Faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.

_____. *A unidade Febril de Invenção de Orfeu, de Jorge de Lima*. In: Remate de Males. Campinas-SP, (37.1): pp. 217-239, Jan./Jun. 2017

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Posfácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Calunga*. Estabelecimento de texto e posfácio: Luís Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Jorge de Lima: Poesia Completa: Volume I*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. *Poesias Completas. Volume IV*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MARQUES, Rui. *Modalidade e condicionais no português*. ReVel edição especial n.8, 2014.

MALLARMÉ, Stephane. *Mallarmé / Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos*. – 4 Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2010.

MENDES, Murilo. *Invenção de Orfeu*. In: *Invenção de Orfeu*. Pós-fácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*; tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura - 4ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MEYER, Augusto. *Le Bateau Ivre: Análise e interpretação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

MILOSCZ, Czeslaw. *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século*. Trad. intro. e notas de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

MILOSCZ C. et.al. *Quatro Poetas Poloneses*. Czeslaw Miloscz; Tadeuz Rózewicz; Wilsawa Szymborska; Zbigniew Herbert; trad. e pref. Henryk Siewierski e José Santiago Neud. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Organização e prefácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O Gosto dos Extremos: Tensão e Dualidade na Poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Bianca Cristina de Carvalho. *O Simbolismo na Poesia de Jorge de Lima*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP). Araraquara, 2012.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Leitura de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1975.

SANTOS, Maria Carolina Alves dos. *A lição de Heráclito*. Trans /Form/Ação, São Paulo, 13:p. 1-9, 1990.

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise: Ensaio sobre a “crise na poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SYMPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Camões e a Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: MEC - Departamento de Assuntos Culturais, 1973.